



Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para Cena

Kátia Milene dos Santos Maffi

TÉCNICA KLAUSS VIANNA:
apontamentos sobre a produção cinético-sonora

Brasília

2016

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para Cena

Kátia Milene dos Santos Maffi

Técnica Klauss Vianna:
apontamentos sobre a produção cinético-sonora

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do grau de mestra em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Brasília

2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM187t Maffi, Kátia Milene dos Santos
Técnica Klauss Vianna: apontamentos sobre a
produção cinético-sonora / Kátia Milene dos Santos
Maffi; orientador César Lignelli. -- Brasília, 2016.
112 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas)
-- Universidade de Brasília, 2016.

1. Técnica Klauss Vianna. 2. Parâmetros do som. 3.
Escuta. 4. Corpo. 5. Voz. I. Lignelli, César,
orient. II. Título.



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a) César Lignelli (CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a) Sulian Vieira Pacheco (CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a) Ceres Vittori Silva (MUT/CECA/UEL)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, segunda-feira, junho 27, 2016.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do
Instituto de Artes/UnB.

Dedico este trabalho àqueles que no
medo se encorajam, que no
desconhecido se arriscam, que no
saber compartilham, que na
ignorância pesquisam.
Àqueles que na incompletude de ser,
vivem seus corpos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao sangue que corre em minhas veias, Odília e Paulo, por fomentaram desde o primeiro sonho, a vocês meu amor e gratidão eternos.

À Everton Verga, meu companheiro e melhor amigo, pela cumplicidade, pelos abraços em momentos de desespero, por ser cabeça dura e discutir relação por meio da filosofia da ciência, por querer ajudar mesmo não entendendo nada sobre teatro; o que importa é que você sabe sobre mim e me faz um bem incalculável.

À minha família e amigos por apoiarem meus projetos e compreenderem a minha distância.

Ao meu querido orientador César Lignelli pela generosidade e competência, você me ensinou o que, de fato, significa a palavra: orientador. Sou muito grata, levarei comigo tal experiência ímpar.

À Professora Sulian, por cuidadosamente revisar comigo cada questão do trabalho.

À Professora Ceres, por me acompanhar desde a graduação, sendo professora, mestra, mãe-postiça, sempre me incentivando e contribuindo com minha pesquisa.

À Luiza Beloti pela amizade, por me incentivar e me receber em Brasília.

À Valeska Alvim pela acolhida tão generosa.

À Ingrid Kaline pela amizade e disponibilidade sempre.

À Hanna Peixoto pela amizade, obrigada por ser minha família em Brasília.

À Lídia Olinto, pelo primeiro olhar, tão generoso, ao meu, ainda, pré-pré-projeto.

Aos amigos e companheiros da primeira turma de Mestrado em Artes Cênicas da UnB, pelos momentos de cerveja que renderam muitas análises críticas sobre metodologia de pesquisa, em especial à Diego Borges, pela paciência e auxílio com materiais.

À Jessiara Menezes, pela amizade e companhia em ensaios, conversas e na vida e, também ao auxílio com os registros da prática.

À todos os (as) Professores (as), Coordenadores (as), Secretárias, Servidores do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília pelo empenho em oferecer condições para a concretude dos estudos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior – CAPES pelo fomento à pesquisa.

Entre o tempo e o espaço dos olhos e ouvidos até a boca uma transfusão acontece. O que foi bebido entre letras escutadas, lidas e cheiradas, torna-se o próprio sangue, o próprio ser, a vida que se instila em sons, em imagens e movimentos.

Ceres Vittori

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal experimentar possibilidades de interfaces cinético-sonoras entre princípios da Técnica Klauss Vianna e dos Parâmetros do som, embasado na proposta de César Lignelli. O presente texto aborda o movimento consciente proposto pela Técnica Klauss Vianna, principalmente no que tange ao trabalho com os apoios corporais e o processo de vetores e oposições, visando, deste modo, a interlocução entre eles e os Parâmetros do som, com foco no silêncio, na intensidade, na frequência e no timbre. Discute-se ainda a relação do trabalho corporal de artistas da cena, superando a lacuna entre corpo e voz defendendo que tanto o cinético e quanto o sonoro são ênfases do trabalho corporal e, por sua vez, potencialidades do corpo. Propõe-se que, de modo consciente, os artistas da cena se apropriem de suas estruturas corpóreas, reconhecendo-as e investigando-as e, a partir delas se expressem. Sob esta perspectiva, apresentam-se quatro propostas de exercícios práticos desenvolvidos ao longo das investigações, assumindo assim como perspectiva metodológica a auto-etnografia. Neste trabalho, a respiração e a escuta são pontos fundamentais para que se alcance um diálogo ampliado e potente nas expressões cinético-sonoras. Desta forma, a pesquisa defende que a noção de escuta ampliada é facilitadora do diálogo estabelecido entre Técnica Klauss Vianna e Parâmetros do som, contribuindo conscientemente nos processos de formação de artistas da cena, afetando diretamente suas produções cinético-sonoras.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna; Parâmetros do som; Escuta; Corpo; Voz.

ABSTRACT

This research aims to try possibilities of kinetic sound interfaces between principles of Klauss Vianna Technique and Sound Parameters, based on the proposal of César Lignelli. The present paper approaches the conscious movement proposed by Klauss Vianna Technique, especially in regards to working with body supports, vectors and the opposition's process aiming thereby the dialogue between them and the Sound Parameters with focus on silence, intensity, frequency and timbre is shown. It is also discussed the relationship of the body work of artists of the scene, overcoming the gap between body and voice arguing that both the kinetic and as the sound are emphases of the body work and, in turn, the body's potential. It is proposed that, consciously, the artists of the scene to take ownership of their body structures, recognizing them and investigating them and from them to express themselves. From this perspective, are presented four proposals practical exercises developed over the investigations, thus taking as a methodological perspective the auto-ethnography. In this work, breathing and listening are key for achieving an expanded and powerful dialogue in kinetic sound expressions. Thus, the research argues that the notion of extended listening is facilitator of the dialogue between Klauss Vianna Technique and Sound Parameters and that this can consciously contribute in the process of formation of artists of the scene, directly affecting their kinetic sound productions.

Keywords: Klauss Vianna Technique; Sound Parameters; Listening; Body; Voice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Visão geral sobre aspectos do Trabalho Corporal.....	13
Figura 2: Funções dos grupos musculares.....	36
Figura 3: Exercícios respiratórios.....	45
Figura 4: - Fragmento da 3ª partitura corporal (ensaio de O Terceiro Personagem).....	59
Figura 5: Massagem nos pés.....	61
Figura 6: - Exercício Toque 2.....	62
Figura 7: Exercício explorando as articulações (momento livre para experimentações).....	63
Figura 8: Espetáculo Pés-des-Deux.....	66
Figura 9: Fragmento de imagem corporal.....	67
Figura 10: Espetáculo O Terceiro Personagem.....	68
Figura 11: Frequência e termos similares.....	79
Figura 12: Timbre.....	83
Figura 13: Articulação – cotovelos	95
Figura 14: Articulação – pescoço.....	95
Figura 15: Contração.....	99
Figura 16: Entre contração e expansão.....	99
Figura 17: Expansão.....	99
Figura 18: Arqueiro.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ESCUTAR: ENTRE DUAS ORELHAS HÁ UM CORPO	24
1.1 A escuta e os afetos	27
1.2 A noção de escuta ampliada	30
2. RESPIRAÇÃO: ENTRE OS FLUXOS CIENTÍFICO E ARTÍSTICO.....	34
2.1 O fluxo de vida	34
2.2 O fluxo da consciência corporal	38
3. MOVIMENTO CONSCIENTE: O LEGADO DE KLAUSS VIANNA.....	49
3.1 Princípios da Técnica Klauss Vianna	51
3.2 A Técnica em meu corpo.....	58
4. PARÂMETROS DO SOM: DA PERCEPÇÃO À PRODUÇÃO.....	69
4.1 Os sons e seus parâmetros	71
4.1.1 Intensidade	72
4.1.2 Frequência	76
4.1.3 Timbre	79
4.2 Sons vocais	84
5. INVESTIGAÇÕES CINÉTICO-SONORAS A PARTIR DO MOVIMENTO CONSCIENTE	90
5.1 Proposições: vozes de um corpo em cena	91
5.1.1 Ampliando a escuta	93
5.1.2 Variando a frequência ao bocejar/gemer.....	96
5.1.3 Variando intensidade por vetores de força.....	100
5.1.4 Variando timbre por meio dos apoios	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Na década de 1970 houve, conforme Joana R. Tavares (2010), a introdução da expressão corporal no teatro brasileiro. Klauss Vianna (1928 - 1992) foi denominado o introdutor deste momento e, também o precursor da Educação Somática na cena brasileira. O termo educação somática foi definido, pela primeira vez em 1983, pelo estadunidense Thomas Hanna (1928 - 1990), em um artigo publicado na *Revista Somatics* (MILLER, 2012; STRAZZACAPPA, 2009) como sendo “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” (HANNA, 1983 *apud* STRAZZACAPPA, 2009, p. 48).

Sob o desejo destas relações Vianna trabalhou com artistas da cena. No entanto, quando se deparou com a preparação de atores e atrizes observou que eles eram “só voz e não tinham corpo”, então o que fez foi dar corpo à eles (Memória Presente, 1992). Esta percepção o levou ao trabalho de consciência corporal com os elencos que preparava. Em análise ao contexto em que Vianna estava inserido esta afirmativa torna-se expressamente clara, pois Vianna com a expressão “dar corpo” quer dizer que deu base, isto é, ofereceu princípios para que os atores pudessem prestar atenção em seus corpos, no processo de criação (preparação anterior aos espetáculos, ensaios, concepção de papéis, etc.). Assim, com este trabalho, convidava-os a tomarem consciência de cada parte do corpo, que frequentemente era esquecida ou mesmo nunca antes acessada por eles e, também das emoções que as afetam.

Com isso, além de trabalharem com suas musculaturas mais profundas, atores e atrizes poderiam compreender como transformar essas informações em expressão, de modo que estas pudessem refletir em suas composições cênicas abrindo espaço de descobertas e, possivelmente, ampliando padrões de movimento. Ou seja, o trabalho vocal não era o foco neste momento, pois o que faltava para os artistas da cena, na visão de Vianna, era uma preparação corporal voltada a estes artistas que os levassem a vislumbrar o seu próprio corpo em suas características físicas-motoras-sensórias. Tal instância de consciência, por meio da preparação corporal, afetaria além de seus corpos também seus processos composicionais para a cena.

Dentro desta perspectiva, outros pesquisadores do teatro, inseridos no contexto do país, também reconheceram um hiato entre os “movimentos corporais” dos artistas

da cena e os seus “movimentos vocais”. Por exemplo, Mônica Montenegro (2012) afirma ter encontrado em seus processos de trabalho, na função de preparadora vocal, uma distância entre os exercícios de voz e a prática colocada em cena. Isto é, a autora percebeu que a expressão vocal dos atores e atrizes, que era trabalhada anteriormente e durante o processo composicional, não tinha a mesma validade; no âmbito dos exercícios de preparação havia efetividade, porém esta se perdia quando, em cena, a demanda vocal estava em coordenação aos movimentos corporais.

Ainda neste panorama, Isabel Setti (2007), em sua função de professora de interpretação apresenta, em seu discurso, um vazio entre a formação vocal de atores e as novas exigências estéticas que se davam sob um outro olhar ao corpo.

A autora interpõe que:

A separação das disciplinas, especialmente Corpo, Voz e Interpretação se nos ajuda a focar aspectos da investigação e organiza procedimentos, por outro lado cria forte dificuldade para o aluno interagir, num todo dinâmico, a riqueza e complexidade de suas experiências. Essa separação colabora para a permanência da ideia de que há um corpo que produz uma voz e não um corpo que, em sua integridade, é também sonoro. O conjunto de ossos, tecidos, cavidades, cartilagens e músculos que produzem o som está em plena conexão com os outros ossos, tecidos, cavidades, cartilagens e músculos que precisam atuar solidariamente na produção deste som. Há sempre um processo de transformações que se realizam em cadeia para até alcançar a totalidade da ação expressiva (SETTI, 2007, p. 30).

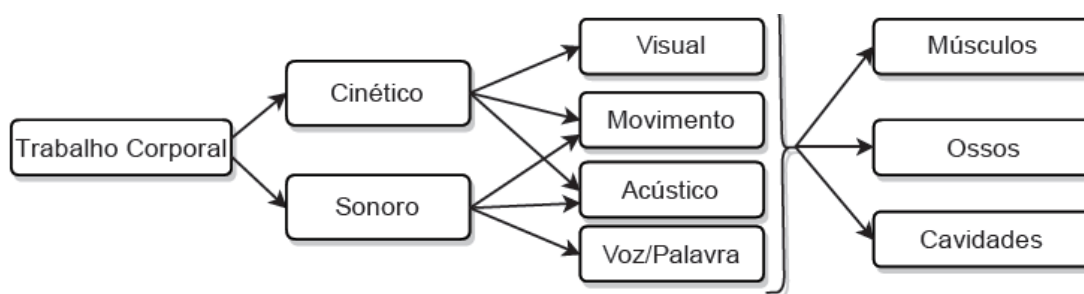
Como base em Setti (2007) observa-se que na separação das disciplinas citadas há pontos positivos e negativos. Os positivos se referem a focar aspectos investigativos e organizar procedimentos, por outro lado os negativos estão ligados à possível dificuldade de alunos em interagirem num todo dinâmico entre as disciplinas bem como nas demandas cênicas e a permanência da ideia reducionista que o corpo é produtor de uma voz e não ele mesmo um corpo sonoro.

Nesse sentido, é importante que assumamos uma posição a fim de compreender tais discussões que abarcam a separação corpo e voz no âmbito do ensino de teatro. O trabalho de artistas da cena está inerentemente ligado ao corpo, suas produções sejam elas técnicas, estéticas, pedagógicas vão, em algum momento, passar (se aprofundar, atravessar, se deleitar, revisitar) o(s) e/ou no(s) corpo(s). Por esta razão, compreendemos que o trabalho corporal abarca dois grandes segmentos: o cinético e o sonoro. Na figura 1 (página 13) verificamos a ramificação desses segmentos, que por sua vez podem ser aprofundados conforme o desejo, a técnica escolhida, a estética

requisitada, a metodologia sobre a qual o artista (ou o/a professor/a de teatro) vai se debruçar.

A separação didática em disciplinas é necessária para o encaminhamento de questões pertinentes a cada segmento. Visto que os processos de composição cênica estão inteiramente conectados, como uma cadeia para alcançar a totalidade expressiva (Setti, 2007), vale sempre lembrar que, sendo esta uma questão em nível pedagógico, estaremos sempre lidando com um trabalho corporal ora com ênfase em voz ora com ênfase no cinético.

Figura 1: Visão geral sobre aspectos do Trabalho Corporal



Organograma¹

Nos exemplos apresentados anteriormente, notou-se a inquietação de um pesquisador do movimento, Klauss Vianna – bailarino, ator, preparador corporal de atores, etc. – de uma pesquisadora da voz, Mônica Montenegro – fonoaudióloga, preparadora vocal de atores, atriz – e de uma professora de interpretação teatral e diretora, Isabel Setti. Ao promover o diálogo entre tais pesquisadores é possível observar que eles não destituíam nem o movimento nem a voz, ao contrário, queriam somar. Pois percebiam a lacuna existente no entre, isto é, compreendiam o corpo sonoro, mas, no entanto identificavam que alguns métodos vigentes do ensino e da prática teatral, em seus contextos, não abarcavam ou mesmo não colaboravam para a apreensão expansiva deste corpo expressivo cinético-sonoro.

Nestas relações de apreensão de técnicas, métodos, ou ainda, modos de compartilhamento de práticas e de ensino em artes cênicas, novas funções emergiram, talvez, se colocando na esfera de ponte, obstinadas a promover ligações. Desta forma,

¹ Desenvolvido pela autora.

sob sua égide, Vianna vem, neste período, ganhando espaço como preparador corporal colaborando com o movimento consciente de atores e atrizes brasileiros.

De acordo com Ceres Vittori (2013, p. 48) “o corpo humano, segundo fala de Klauss Vianna em aulas, permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores, entre eles, a voz”. Mais uma vez, constatamos que o pensamento e a prática de Vianna estavam muito além das dicotomias que ele percepcionou. Visava o soma, o corpo, o ser humano e o seu autoconhecimento enquanto corpo que gera possibilidades a partir de individualidades. Na definição de Thomas Hanna:

“Soma” não quer dizer “corpo”, significa “Eu, o ser corporal”. [...] O soma é vivo; ele está sempre se contraindo e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsão, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade (HANNA, 1972 *apud* MILLER, 2012, p. 13).

Sob esta perspectiva, constata-se que:

Partindo de suas observações e estudos sobre o corpo, Vianna desenvolveu uma técnica que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento em função de ampliar as possibilidades de movimento e expressão. O intuito dessa consciência corporal – e é fundamental salientar a expressão “consciência do corpo” – é a sensibilização de cada parte do mapa corporal, estimulando a propriocepção. A percepção do seu próprio movimento amplia sua sensibilidade proprioceptiva, sua cinestesia: sensação e percepção do movimento. Aí se localiza a dramaturgia do corpo (VITTORI, 2013, p. 52).

Embora estejamos certos de que Vianna entende a voz como componente do corpo humano enquanto movimento e, de que em sua didática buscou impulsionar a consciência do corpo como um todo, é certa a escassez de bibliografias e pesquisadores da Técnica Klauss Vianna que dissertem sobre este desdobramento, em uma relação explícita estabelecida sobre o movimento cinético-sonoro dentro da proposta de Vianna. Fato este que motivou a proposição deste estudo, pois no que tange a questão vocal, Klauss Vianna (2008) refere-se à voz como também componente corporal, mas como apenas nos deixou um livro *A Dança*, escrito em colaboração com Marco Antônio de Carvalho, não abordou verticalmente neste livro a relação com a voz, o que se pode inferir que o motivo esteja em realmente Vianna não ter abordado diretamente este tema em sua prática.

Deste modo, visto que meu trabalho de atriz-pesquisadora tem se debruçado sobre a Técnica Klauss Vianna desde o ano de 2009 e, mais exatamente no ano de 2012

quando o Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna² montou a peça *O Terceiro Personagem*, escrita por Klauss Vianna³ foi que emergiu em meu corpo a inquietude sobre a temática apresentada.

Neste processo de *O Terceiro Personagem* e, ainda até hoje, reflito sobre a forma que trabalhei a respeito da produção vocal. Minha experiência em compor vocalmente o texto literário foi um encontro desafiador, 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 minha fala não pertencesse ao meu corpo.

O espetáculo, por fim estreou e seguiu temporada, durante este período alguns detalhes foram refinados, como: dicção e dinâmicas de como proferir determinados fragmentos de texto; a movimentação das atrizes tentava de alguma forma dialogar com as falas do texto, no entanto, as questões de ordem vocal ainda me intrigavam. Contudo, estas minhas inquietações estavam em uma esfera intuitiva, pois minhas experiências com os sons, principalmente no cerne de composições vocais com o uso da palavra em cena, no âmbito de minha formação acadêmica não foram aprofundadas devido ao foco estar mais voltado ao cinético. Conseqüentemente a pouca oportunidade de trabalhar com a palavra em cena em minhas experimentações, nesse contexto, trouxeram muitas questões quando me deparei com *O Terceiro Personagem*.

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 composição 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 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?

² O Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna (2009-2012), vinculado à Universidade Estadual de Londrina, nasceu do projeto de pesquisa *Técnica Klauss Vianna e Dramaturgia corporal: estudo sistêmico de movimento consciente em trabalho de atores*. O grupo de pesquisa tinha a participação de, em média, vinte estudantes da UEL, no entanto vou me ater às participantes Bianca Beneduzi, Bruna Cassemiro, Érika Cezário, Jessiara Menezes, Vitória Andrade, Rachel Trambaioli, que o formaram posteriormente, juntamente comigo, sob coordenação de Ceres Vittori Silva.

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.

Em primeira instância acreditei ser esta última indagação a que melhor correspondia ao meu desassossego, porém numa segunda instância, 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 Vianna? Vale ressaltar que a Técnica Klauss Vianna, considerada hoje uma precursora da Educação Somática no Brasil, vislumbra a consciência corporal, partindo do entendimento mecânico do movimento que leva à expressão. Desta feita, podemos dar continuidade ao estudo.

Trago esse breve relato apenas para ilustrar uma experiência frutífera, que me despertou esta inquietação sobre a produção cinético-sonora 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 uma questão muito individual.

Entretanto, sendo de longa data esta discussão, como já citado em dados anteriores, a relevância deste trabalho está na abordagem de uma técnica brasileira, que preserva a peculiaridade e possíveis contribuições de quem a pratica e, mais, busca estabelecer interfaces de consciência aos artistas da cena sobre suas expressões, principalmente no que cerne as questões dialógicas entre cinético e sonoro.

Com este foco e a inserção no curso de pós-graduação em artes cênicas na Universidade de Brasília no ano de 2014, passei a considerar que, para galgar qualquer avanço nesta caminhada, teria que, primeiramente, ter consciência de uma instância anterior à palavra na cena, e/ou ao texto literário em situação cênica. Nesse sentido, surge, nesta dissertação, a pergunta de pesquisa: A Técnica Klauss Vianna em diálogo com os Parâmetros do som pode ser potencializadora da produção cinético-sonora no trabalho de artistas da cena?

No sentido de me aproximar do âmbito sonoro na preparação de artistas da cena, bem como para ter uma espécie de formação mais direcionada à produção vocal e, assim dar continuidade ao desenvolvimento da pesquisa, acompanhei durante dois semestres (1.2015 e 2.2015) as aulas da disciplina *A Voz e a Palavra na Performance Teatral Contemporânea I*. A disciplina era ministrada pelo Professor Doutor César Lignelli, no curso de Graduação⁴ em Artes Cênicas no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Nesse período tive a oportunidade de

⁴ Bacharelado e licenciatura.

observar os alunos da disciplina bem como de praticar junto à eles os exercícios propostos durante as aulas.

O roteiro conceitual desta disciplina abordava as seguintes questões: sonoridades da cena (geral); parâmetros do som - intensidade, frequência, timbre; ritmo (andamento, dinâmica, acentos e síncope); contorno e dinâmica; escuta; voz e palavra; música; sonoplastia; e espacialização. Além de acompanhar a disciplina, refletindo e praticando os conceitos e exercícios apresentados em sala de aula nesses dois semestres, também realizei individualmente treinamentos semanais durante três semestres (1.2015, 2.2015 e 1.2016).

Tais experiências culminaram em apontamentos e proposições sobre a produção cinética-sonora e, em momentos pontuais tive o espaço para aplicar e compartilhar com os estudantes da disciplina ofertada no segundo semestre de 2015. Antes mesmo de aplicar tais questões em sala de aula com os alunos da disciplina tive a presença do professor César Lignelli em alguns de meus treinamentos, onde pude apresentar-lhe e compartilhar de momentos da pesquisa, conduzindo-o aos exercícios práticos que eu vinha experimentando dentro da perspectiva apresentada, recebendo, deste modo seus conselhos e ensinamentos para desenvolver cada vez mais a minha ‘formação’ sonora bem como às possibilidades de conexões e diálogos que moveram a pesquisa.

Deste modo, o viés desta dissertação procura consolidar uma relação cinética-sonora na Técnica Klauss Vianna por meio de proposições de exercícios práticos bem como da reflexão teórica que entrelaçamos as metodologias de Lignelli e de Vianna. Vale ressaltar que a proposição deste tema é oriunda de uma vontade, bem como uma dificuldade pessoal: a interface cinético-sonora em processos de composição de cena.

Palavras como consciência corporal, tónus, tensão, oposições no movimento, espirais, relação com a gravidade, espaço, vida – são recorrentes no vocabulário de Klauss Vianna. Todas elas estão entrelaçadas em seus princípios metodológicos, como nos aponta Neide Neves no prefácio de *A Dança* (VIANNA, 2008, p.13).

Neves (2008) disserta ainda que não há um modelo Klauss Vianna, ou mesmo uma estética determinada a priori, relata que há pessoas que se encontram com uma mesma técnica, mas que, no entanto, estão pensando, refletindo e buscando novos meios a partir dela, o que torna a Técnica Klauss Vianna um sistema aberto, que preserva as contribuições advindas de cada artista que nela mergulhe. O que justifica e, mais que isso, motiva a continuidade de investimento neste tema.

Após esta exposição de minhas motivações vale ressaltar que neste trabalho há duas perspectivas de metodologias práticas: a Técnica Klauss Vianna e os Parâmetros do som, abordados sob a perspectiva de Lignelli. Ambas são colocadas em interface por meio das investigações que ocorrem durante os treinamentos práticos e, de modo a vivenciar e analisar as possibilidades de relações entre essas metodologias, emprestei-me do olhar auto-etnográfico. Pois, como visto anteriormente, minha trajetória de investigações acontece em meu corpo, logo a grafia desta pesquisa também passa por ele. Na abordagem auto-etnográfica “[...] se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?” (FORTIN, 2015, p. 82).

Nesse sentido, “[...] os estudos etnográficos e auto-etnográficos podem muito bem ser o objeto de uma ‘bricolagem’ metodológica para servir o artista desejoso, por sua vez, de uma teorização de sua própria prática e a de outros artistas” (FORTIN, 2009, p. 85). Sobre esses aspectos, nota-se que o envolvimento do pesquisador ocorre em dois âmbitos: no afetivo e no analítico, visto que a pesquisa está na ação de quem a faz e os dados de análise partem da ação deste indivíduo ou do grupo ao qual é pertencente.

Entretanto, embora haja esta “confusão” entre pesquisador e pesquisado vale ressaltar que o método, assim como se espera no âmbito acadêmico, mantém o seu rigor. Desta forma, os “dados auto-etnográficos, definidos como expressões da experiência pessoal, aspiram ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito” (FORTIN, 2009, p. 84), isto é, a utilização da visão auto-etnográfica não se restringe a relatos pessoais de uma experiência artística/estética, se encerrando assim por si só.

O método avança por meio de dados que podem ser relatos pessoais, sensações, imagens de processo, relatórios, diários de bordo, entre outros, de modo que possam alcançar a partir da experiência pessoal uma radiação em maior escala, seja em um grupo macro (social/cultural), seja no micro (grupo em que este indivíduo – auto-etnógrafo de seu processo de pesquisa artística – se insere), colaborando com outras visões, que se caracterizam pelo seu olhar para um determinado aspecto que afete as possibilidades do fazer e/ou do pensar de tais grupos.

Visto isso, torno evidente que no recorte do tema e do problema de pesquisa, apresentados anteriormente, me debruçarei sobre alguns princípios da Técnica Klauss Vianna com mais concretude que outros. Pelo fato de proporcionarem em maior escala a

ampliação de espaços internos (entre as articulações), isto é, liberando de tensões desnecessárias os músculos, que por sua vez sustentam o movimento. Vale ressaltar que esta escolha é metodológica e não visa conferir maior importância a estes princípios em detrimento dos demais. Todos eles estão entrelaçados e, que não há um sem o outro, assim como é o próprio trabalho corporal, como explicitado anteriormente. Portanto, a separação em tópicos é apenas didática.

Em virtude de tais escolhas, nos apropriaremos com maior foco dos apoios, das oposições e dos vetores de força, pois é a partir da relação entre estes pilares que defendo, quando são utilizados conscientemente pelo performer, ampliam-se as possibilidades da escuta e, conseqüentemente de maiores possibilidades em produções cinético-sonoras para a cena.

No entanto, este aspecto da escuta ainda não foi exposto e, deveras, está logicamente relacionado à produção vocal. Por isso, antes mesmo de quisermos lograr qualquer avanço no que tange a produção vocal, observemos o quão necessário se faz a escuta. A escuta consciente reverberará, posteriormente na sonorização bem como na vocalização em cena. Deste modo, optamos, em primeira instância, por este estado de atenção, de escuta que, assim como na Técnica Klauss Vianna, se localiza nos primeiros silêncios, no sentir, ouvir, perceber, para que aos poucos a necessidade de vocalizar e mesmo verbalizar, bem como o mover-se, seja emergente de uma escuta consciente, ancorada em cada parte do corpo. Visto mais uma vez que “a nossa produção vocal está diretamente atrelada à nossa capacidade de escuta”, como defende Lignelli (2014, p. 77).

Deste modo, em se tratando de artistas da cena, esta escuta pode ser trabalhada, treinada em concomitância às demais atividades corporais. Devido ao fato de ser totalmente cinético o desenvolvimento de uma ação cênica isto requer, ao meu modo de ver, também um treinamento cinético, que englobe o desenvolvimento dessas habilidades, como a escuta e o movimento atentos, conscientes. Assim, como em outra escala não há escuta sem movimento, ou seja, nem produção sonora nem recepção acontecem se não estiverem conectadas com a escuta consciente, que amplia a percepção.

Assim, defendemos que se pode trabalhar o que é inerentemente involuntário para que seja voluntário, visando potencializar recursos da escuta por meio do

engajamento na consciência corporal, de modo que venha a reverberar mais tarde nas expressões cinéticas e sonoras de artistas em performance.

Visto que nos interessa a produção cinético-sonora que parte da escuta atenta/consciente, a priori, possibilitando posteriormente o trabalho de retalhar e colar matrizes cinético-sonoras, recriando-as em favor da dramaturgia cênica (entenda como corporal, visual, musical, textual-verbal); conquistando assim maior liberdade para permitir-se experimentar, experienciar, saborizar o som, o verbo em movimento.

Haja vista que só se consegue de fato manipular estas questões quando já se tem propriedade sobre elas, isto é, quando se tem controle, que advém de um processo de conscientização. Já que estamos dissertando sobre técnicas e seus parâmetros, a consciência e o controle, no sentido de saber como utilizar determinado fator e, assim poder optar por este ou aquele aparato são de fundamental importância.

Falamos muito de produção cinético-vocal, e até podemos enumerar quantas vezes este termo fora citado ao longo deste texto, todavia nos referimos muito mais aos paradigmas “corporais” do que aos pressupostos “vocais”. Para falar de produção sonora optamos por compreender alguns parâmetros do som, aqui selecionados a partir da perspectiva de Lignelli (2014), sendo eles: intensidade, frequência, duração, silêncio, ruído, timbre, ritmo, contorno, direcionalidade, reverberação.

Tais parâmetros se referem a características encontradas em qualquer som, tanto nos da natureza, quanto nos produzidos pelos seres humanos, a partir de seu corpo e, ainda naqueles criados por intervenções tecnológicas. Isto é, “os parâmetros do som correspondem a características presentes em todos os sons” (LIGNELLI, 2014, p. 90), o que subsidia a comparação e análise. Assim, é possível perceber determinado timbre, por exemplo, de um instrumento musical e diferencia-lo de outro, compara-lo com um som vocal etc. ou, ainda perceber se os sons produzidos estão mais graves ou mais agudos, mais fortes ou mais fracos entre tantas possibilidades. Bem como podemos reconhecer, em nossa produção vocal, os sons que nos incomodam e os que nos agradam e desta forma “operar mudanças” visto que “se possui meios conceituais e práticos e o desejo de mudar” (LIGNELLI, 2014, p. 91).

Assim, a partir desta consciência dos parâmetros do som, isolados, podemos escolher os meios a serem utilizados ou não em performance, podendo ampliar o leque de possibilidades em relação às produções cinético-sonoras. E, todos estes elementos reverberam na resultante estética. De fato, permitir-se experienciar exercícios referentes

aos parâmetros do som, a princípio em exercícios onde cada parâmetro é trabalhado individualmente pode constituir “[...] uma etapa importante de apropriação da recepção e da produção sonora individual” (LIGNELLI, 2014, p. 92).

Do mesmo modo que a consciência corporal abre caminhos para o autoconhecimento do corpo, o estudo dos parâmetros do som viabiliza o conhecimento dessas características que encontramos em qualquer som. Estar consciente de tais características nos permite, numa segunda instância, ter domínio sobre elas, ou ainda buscar esse domínio, em nossas produções sonoras. Para o melhor direcionamento desta pesquisa, serão selecionados três parâmetros do som: intensidade, frequência e timbre; serão abordados no quarto capítulo. Vale ressaltar que em performance, as alterações dos parâmetros do som comumente ocorrem em simultaneidade, assim como também um pode alterar o outro.

Esta escolha está diretamente relacionada ao fato destes três parâmetros do som serem de uma ordem basilar. Isto é, a partir destes três parâmetros encontro suporte para o processo de conscientização dos sons, devido à intensidade, frequência e timbre além de estarem presentes em qualquer som que executamos como os demais parâmetros sonoros, também se colocarem num âmbito de formação e estruturação da qualidade vocal, assim como os apoios e os direcionamentos ósseos estão para qualquer movimento que realizamos, formando-o e estruturando-o, direcionando deste modo o como se quer expressar ou o que se deseja alcançar esteticamente.

Sendo assim, colocar o foco sobre eles, no trabalho com cada parâmetro isoladamente, a priori, é uma opção didática, que poderá ser melhor compreendida no quinto capítulo, que experimentos e resultados serão levantados. Desta forma, avançaremos a apreensão de tais escolhas com a apresentação de propostas de exercícios práticos, cuja finalidade está na consciência e trabalho técnico de tais parâmetros, tecendo diálogos nas camadas cinético-sonoras, ampliando suas possibilidades de interface.

A escuta ampliada se faz aqui, no âmbito deste trabalho, um alicerce para as futuras interfaces entre parâmetros do som e movimento consciente. Visto que até se alcançar tais interfaces, as reflexões acerca de cada parâmetro e de cada princípio serão destrinchadas, com o interesse no autoconhecimento do indivíduo e de suas potencialidades cinéticas e acústicas que, conseqüentemente, podem afetar suas composições em performance.

Desta feita, abrimos possibilidades para que nós, enquanto artistas da cena, possamos nos conscientizar da produção de sons em cooperação com os movimentos, utilizando-nos de princípios do movimento consciente e suas possibilidades nas produções cinético-sonoras, com base em referências e parâmetros claros. Ao obter controle de tais estruturas poderemos ampliar e mesmo multiplicar as nossas possibilidades poéticas em cena. Aliás, como dito anteriormente, não há som sem movimento, em todo movimento há som e mais, sem ambos não existe vida.

Iniciaremos, deste modo, com o nosso primeiro capítulo trazendo reflexões sobre a noção de escuta ampliada e, para tal serão desenvolvidas discussões em torno de questões como o silêncio e a pausa, que afetam nossas relações com o nosso corpo e, dialogicamente, promovem alterações em nosso modo de apreensão da escuta bem como em nossas devolutivas cinético-sonoras. Sendo assim, conceitos como desejo e afetos em Spinoza (2009) serão fundamentais para o desenvolvimento do argumento de escuta e diálogo ampliados.

Em sequência, o segundo capítulo irá apresentar uma perspectiva científica e artística da respiração, esta última é exemplificada no trabalho de três pioneiros da Educação Somática, sendo eles: Gerda Alexander, Moshe Feldenkrais e Klauss Vianna. Os apontamentos sobre o entendimento da respiração na Técnica Klauss Vianna abrirá espaço para pensarmos os afetos e refletir sobre o conceito do *Corpo sem Órgãos* de Antonin Artaud (1896 - 1948), sob a perspectiva de Giles Deleuze e Félix Guattari (1996).

O terceiro capítulo trará o movimento consciente, pelo viés da Técnica Klauss Vianna, abordando recursos para a disponibilidade e atenção corporal, permeando questões teóricas e práticas desta técnica. Vislumbrando esclarecer alguns pontos metodológicos, como os apoios, as oposições e os vetores de força (direcionamento ósseo). Bem como será delineada a trajetória da Técnica em meu corpo.

Quanto ao quarto capítulo, serão discutidos os parâmetros do som, com enfoque maior nos três já citados: intensidade, frequência e timbre; com vistas a clarificar as possibilidades que se abrem ao se dedicar ao aprofundamento neste trabalho, que por sua vez, também se trata de conscientização. Também serão abordados alguns aspectos sobre os sons vocais, elucidando como os parâmetros sonoros estudados se formam e propagam pela voz humana.

Por fim, no quinto capítulo conferiremos um espaço para a experimentação e cruzamento de tais conceitos: Técnica Klauss Vianna – Parâmetros do som. Serão apresentados os resultados e discussões sobre o diálogo estabelecido, por meio de uma perspectiva da metodologia auto-etnográfica. Utilizo-me, em concordância com tal método, de dados para análise como: os relatos de diário de bordo, vídeos do processo de meus treinamentos e análise de áudio. Escrevo, nesse sentido, a partir de minha experiência no processo de pesquisa.

Em suma, o que se segue é oriundo do desejo imanente, bem como da aposta no rigor de uma pesquisa em consciência cinético-sonora de artistas da cena e, partindo de minha própria experiência enquanto atriz. É no desejo de compartilhar questões e inquietudes que visio cooperar com as discussões e o fazer de meus pares, que puderem se interessar pela perspectiva abordada. Intento, desta forma, contribuir ao ciclo em espiral que se faz em cada nascer de um pesquisador, iniciando pela minha própria pesquisa e quem sabe afetando as de outrem.

CAPÍTULO 1

Escutar: entre duas orelhas há um corpo

*[...] até dentro dos limites da capacidade auditiva humana,
não existe silêncio em termos absolutos.*

César Lignelli

Partimos, aqui, do princípio que não existe silêncio absoluto, assim como não existe pausa absoluta, pois sem som e movimento não existe vida. Deste modo, entendemos que mesmo em estado de silêncio, ouvimos a nossa própria respiração, por exemplo, e mesmo em um momento de pausa os nossos músculos não param de agir em impulsos, contrações e, inclusive o nosso coração continua bombeando.

Como aponta Lignelli, na epígrafe acima, a audição humana é limitada e, isto não quer dizer que só há som quando somos capazes de ouvi-los. A respeito disso, observa-se que:

[...] embora o ouvido amplie uma vasta gama de intensidades de som, o equipamento transmissor é muito rígido para reagir a sons fraquíssimos, e estes não são, portanto, ouvidos. Se não houvesse um limite de alcance, o homem seria assediado por sons tão baixos quanto as contrações musculares ou os movimentos ósseos do próprio corpo (STEVENS E WARSHOFISKY 1970, p. 41).

Imaginem se tivéssemos acesso a tais sons ininterruptamente? Apesar de existirem, esses sons não atingem a capacidade de percepção auditiva humana⁵. Como referido anteriormente, o silêncio e a pausa absolutos são sinônimos de morte. Deste modo, observamos que comumente tratamos destas noções partindo de convenções, que se fazem presentes em nossas vidas por meio de nossa cultura. Nos hospitais, por exemplo, onde se vê placas por todos os lados com o pedido de silêncio, faz com que visionemos, deste modo, que aquele ambiente é silencioso e que necessita de silêncio absoluto. Entretanto, é possível ouvir os sons das rodas metálicas das macas pelos corredores, onde um paciente esperando pela consulta espirra e o outro que o acompanha lhe deseja saúde e por aí seguem os sons.

⁵ A capacidade de percepção auditiva humana é avaliada em intensidade e em frequência e ambos são considerados parâmetros do som. “A intensidade dos sons é medida em decibéis (dB) e pode variar desde um sussurro (15 dB) até o barulho de um avião decolando (120 dB). Sons acima de 120 dB podem romper o tímpano, provocando surdez” (<http://escola.britannica.com.br/article/483285/audicao>). Já quanto à frequência, nossa capacidade auditiva comporta uma faixa que vai de 20 Hz (as mais graves) à 20.000 Hz (as mais agudas) (LIGNELLI, 2014). Embora estes dados sejam confiáveis temos que relevar que estes números em cada indivíduo variam com fatores de idade, por exemplo, entre outros. Sobre os parâmetros do som, intensidade e frequência, trataremos mais adiante neste trabalho.

O silêncio, tal como o conhecemos, traduz-se como fenômeno eminentemente humano e está relacionado quer seja às nossas limitações fisiológicas na percepção dos sons, quer seja a seu caráter estrutural na música, enquanto cesura ou pausa de alguma ideia musical num dado contexto da composição (MENEZES, 2003, p. 19).

Nesse sentido, o silêncio tem a ver com os espaços de percepção entre um som e outro. Isto é, o silêncio é uma convenção, culturalmente somos condicionados a tal noção, como no exemplo do hospital e, entendemos nestas situações que estamos permanecendo em silêncio, mantendo desta forma a instância maior de silêncio que diz respeito àquele local. Assim, tanto a noção de pausa entendida como parar de executar algo, ficar quieto, quanto a de silêncio estão interligadas nos diversos contextos culturais. As noções de silêncio, pausa e escuta, que fogem à limitação do senso comum estabelecido culturalmente, serão melhor esclarecidas ao longo deste texto e também na proposta de trabalho prático apresentado no quinto capítulo.

Essas possibilidades levantadas sobre a noção de escuta envolvem uma rede de definições que escapam da convencional encontrada nos dicionários⁶, sendo assim merece atenção redobrada. Como visto anteriormente, as constatações sobre não existir silêncio absoluto, por exemplo, podem ainda provocar uma indagação a respeito das pessoas que são totalmente surdas: elas vivenciam o silêncio absoluto? Segundo Oliver Sacks, afirmar que estas pessoas vivenciam o silêncio absoluto:

[...] é a ideia estereotipada, que não corresponde inteiramente a verdade. Os surdos congênitos não vivenciam o ‘silêncio’ nem se queixam dele (assim como os cegos não vivenciam a ‘escuridão’ ou não se queixam dela). Essas são nossas projeções, nossas metáforas para o estado deles. Ademais, os que têm a surdez mais profunda conseguem ouvir ruídos de vários tipos e ser sensíveis a vibrações de toda espécie (SACKS, 1998, p. 21).

É possível dizer, sob a perspectiva que estamos traçando, que tanto ouvintes como surdos tem a capacidade da escuta. No entanto, o que os diferencia está relacionado à linguagem a qual somos convencioneados, ou seja, a linguagem verbal. Se partilharmos da noção de escuta tal como Lignelli (2014) nos apresentou, podemos ampliá-la, saindo desta fronteira tão limítrofe que pauta apenas a escuta como decodificação de signos verbais ou mesmo sonoros perceptíveis para quem possui o aparelho auditivo “normal”.

⁶ O Dicionário Léxico define escutar como: 1. ouvir com atenção; 2. seguir os conselhos de alguém. O Dicionário Aurélio define como: 1. prestar o ouvido a; dar ouvidos a, dar atenção a. 2. tornar-se atento para ouvir [...].

Isto tudo porque, numa abordagem geral, estamos habituados a relacionar a escuta estritamente com a comunicação e a transmissão de pensamentos, ideias e conhecimento. Ou seja, quem não ouvia era tido como ignorante ou mesmo imbecil, incapaz de apreender conteúdos inteligíveis. Para ilustrar esta situação, “no século XVI, a noção de que a compreensão de ideias não dependia de ouvir palavras era revolucionária” (SACKS, 1998, p. 29).

Visto este panorama, podemos também traçar um paralelo do termo “escuta” em outros contextos, pelo fato de a escuta estar presente em muitos discursos e, mesmo em algumas filosofias e religiões. A título de curiosidade, dependendo da cultura e da época histórica em questão o seu significado pode abranger desde o esvaziar-se de pensamentos, como de sentir a presença de Deus. Em alguns casos é ainda sinônimo de sapiência. Tais exemplos nos aproximam de um ideal, ou seja, compreender que a escuta está conectada ao como nos colocamos no mundo. Colocar-se em meditação, por exemplo, em pausa e silêncio pode levar a escuta ampliada, desde a escuta de si como a escuta do mundo externo ao nosso corpo.

Neste sentido, a apreensão da escuta atravessa teorias, técnicas, o senso comum e se abre em múltiplas perspectivas. Conecta-se às noções de silêncio e pausa e, ainda possibilita promover diálogos com nossos estados corporais de atenção e intenção, em determinadas situações. Todavia, o movimento de escuta, que se encontra naturalizado, requer um nível de complexidade de nosso corpo bem como um trabalho de conscientização quando a finalidade for artística.

Segundo Murray Schafer (1991; 2009) os nossos ouvidos⁷ não possuem pálpebras, assim como os nossos olhos possuem e com isso podem decidir, através do movimento de abrir e fechar, o que ver e o que não ver. Deste modo, sem esta ferramenta, as nossas orelhas captam e ouvem tudo. Com base nesta metáfora identificamos possíveis diferenças entre ouvir e escutar. A escuta estaria, então, mais intimamente relacionada a uma disponibilidade de se colocar em atenção ao que é ouvido, ou seja, direcionar intenções e tecer autonomia em selecionar, assim como os olhos, o que se quer.

Entretanto, nesta perspectiva, a escuta não se limita apenas à disponibilidade de selecionar o que se quer ouvir em primeiro plano ou mesmo de se conscientizar daquilo que se está escutando. Para Lignelli (2014, p. 55) “ouvir estaria relacionado ao contato

⁷ “O termo ‘orelha’ foi empregado preferencialmente ao mais difundido ‘ouvido’ por ser a nomenclatura adotada pela Terminologia Anatômica Internacional (2001)” (LIGNELLI, 2014, p. 64).

automático com os sons; escutar, por outro lado, se associaria a uma apreensão atenta, como foco, que envolveria um processamento mais elaborado e afetivo”.

Portanto, apropriar-se da noção de escuta como foco e apreensão atenta num processamento elaborado e afetivo é tão caro para nós. Uma vez que compreendemos que a escuta se coloca no corpo estes processos elaborados e afetivos se dão numa ordem que contempla a consciência corporal. Sendo assim, estar consciente das estruturas corpóreas pode ampliar o nicho de contribuições, que ora eram desconhecidas no próprio corpo, possibilitando o aumento ou mesmo diminuição da nossa potência de agir cinético e sonoramente em cena.

1.1 A escuta e os afetos

O grande objetivo da escuta, para Schafer (2001), é aprender a ouvir e, mais exatamente, para que esta instância ocorra, os principais exercícios que o autor defende são aqueles que ensinam o ouvinte a respeitar o silêncio. Busca-se impulsionar a percepção acurada de sons produzidos por si mesmo e por outros corpos, sejam humanos ou máquinas e, assim reconhecer características desses sons, aprendendo a diferenciar, por exemplo, sons e aspectos sonoros específicos de cada ambiente. No entanto, abordaremos mais a frente, que esta noção de escuta como aprendizado será ampliada para o sentido de apreensão, visto que envolveremos o corpo todo neste processo de escuta.

Sobre respeitar o silêncio como uma etapa de apreender a escuta, Jacques Lecoq (2010) em sua pedagogia teatral estabelece como lei fundamental do teatro: “é do silêncio que nasce o verbo”. Reconhecendo o contexto em que o autor estava inserido, podemos compreender que esta expressão significou e significa muito mais do que realmente é denotada aqui, nota-se que neste silêncio anterior à expressão vocal e mesmo à expressão cinética está conectada a trabalhar com o espaço do desejo, isto é, um processo que emerge do desejo dos artistas como motivação, pulsão e fluxo de suas presenças em cena. O desejo, neste sentido, traria outras possibilidades de representação, diferente e/ou com outra lógica dos demais modos vigentes e definidores de estéticas.

Sob esta perspectiva, de acordo com Benedictus Spinoza (2009) o nosso julgamento de liberdade é operado pelo fato de possuímos consciência de nossas ações,

entretanto são desconhecidas as causas pelas quais nossas ações são determinadas. Essas motivações serão entendidas como apetite, que se altera de acordo com a variável disposição do corpo e, à medida que se tem consciência desses apetites os referimos como desejo.

Frente a este contexto, selecionamos um momento em que Lecoq (2010) pontua o silêncio se fazendo presente no trabalho de artistas da cena, se desdobrando, pelo que pudemos inferir, no desejo dos artistas aliados à consciência e ao domínio para estarem em performance. Isto é, seja no âmbito da fala como ação e expressão de um corpo, quanto no tocante ao “corpo das palavras”, como o próprio autor se referencia, ou seja, o que as palavras provocam, de fato, à ação e vice-versa.

Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, às raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. Em todas as relações humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramos-nos num estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o do depois, quando não há mais nada a dizer (LECOQ, 2010, p. 60).

Com base neste trecho podemos compreender o silêncio como processo da escuta e também como germe do desejo que antecede e também acompanha a produção cinético-sonora e se origina antes da construção de discursos quaisquer que sejam. Assim, a escuta se conecta ao expandir da atenção e colocar-se em disponibilidade a nível corporal, pois este silêncio não quer dizer ausência de som e esta escuta tão somente não significa captar informações sonoras por meio de nossas orelhas ou mesmo por vibrações sonoras percebidas pelos nossos ossos e pele.

Nesta esteira, Lecoq (2010) nos apresenta a ideia de que a palavra “nasce” do silêncio, sendo ela um impulso que rasga o tempo discursivo, que é por si necessidade de ser palavra, de ser ação. Por outro lado, no âmbito desta discussão citamos rapidamente o desejo, impulso que invade o silêncio. Seria ele originado do próprio silêncio ou ele que se impõem, ou ainda, se justapõe ao silêncio? Para Spinoza (2009) a fala é consequência de impulsos, aos quais os seres humanos não dominam, visto que em dadas situações nos arrependemos de ter dito alguma sentença.

Deste modo, se compreendermos que o *debaixo* das palavras se encontra num espaço-silêncio que é friccionado por um tempo-desejo e irrompe em ação-verbo,

poderemos instigar que a palavra não germina do silêncio e sim no silêncio, de uma noção de vazio imanente em desejo.

A partir dessas noções, Schafer (2001) e Lecoq (2010), cada qual em sua área de conhecimento (na música e no teatro), vislumbraram o silêncio como um possível ponto motriz, refletindo no que entendemos por estado de escuta, que por sua vez, pode se fazer presente em todas as instâncias do trabalho corporal, como veremos mais a frente. Sob esta perspectiva, a escuta pode se relacionar aos afetos, não só aqueles que ocorrem no corpo daquele que deseja produzir sons e movimentos, mas também aos que transbordam, se projetando em significações nos corpos daqueles que recebem a obra estética.

Sendo assim, tal discussão diz muito mais respeito a afetar e ser afetado, se permeando pelos movimentos e pausas interiores e exteriores ao nosso corpo – silêncios e desejos. Tem a ver com se colocar em estado de porosidade e troca, em dialogia entre estar passivo e ativo, em que o corpo tanto recebe as informações do meio em que está inserido como também modifica este espaço por meio de intensidades que atravessam o seu corpo.

Dadas as possibilidades de relação sobre a escuta, a noção de afeto que abordamos está embasada em Spinoza (2009), onde a síntese de afeto é compreendida como as afecções do corpo, visto que podem aumentar ou diminuir nossa potência de agir, bem como podem estimular ou refrear esta mesma potência. Sendo assim, compreendemos que, neste sentido, são os afetos que nos movem, que acionam e desencadeiam ações.

[Definições] Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções.

[Explicação] Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão (SPINOZA, 2009, p. 50).

A noção de escuta ampliada então, já começa a nos rondar, pois a ela empenhamos outras funções que não só ouvir, mas estar consciente do que se ouve bem como perceber os apetites que operam nossa forma de agir, se colocando através do corpo e expressivamente agenciando estas questões em processos composicionais.

Na performance cênica esta escuta, a qual nos referimos, é expoente em processos composicionais, visto que pode contribuir ativamente às produções cinético-

sonoras assim como atuar nas escolhas e decisões estéticas. Neste contexto, queremos problematizar que a escuta está para além de ouvir, constatando que o termo ultrapassa o nosso aparelho auditivo e, sugerimos que pode estar presente também na nossa pele, em cada poro, de modo que escutar esteja tanto para sons como para movimentos, identificando-os como desejos que afetam corpos.

1.2 A noção de escuta ampliada

De acordo com a linha pensamento que compete a este trabalho, sobre a escuta em ordens cinéticas, Jussara Miller (2007), dentro do contexto de consciência do movimento, apresenta-nos uma reflexão abordando o termo escuta relacionando às percepções do movimento corporal:

A escuta do corpo é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções (MILLER, 2007, p. 18).

Esta definição, embora muito cinestésica e pouco técnica, dá margem para a compreensão de que este processo, denominado por *escuta do corpo*, está diretamente relacionado à uma cartografia de reconhecimento de si e de seus diálogos enquanto movimento corporal e, enquanto processo de afecção. Também se dá enquanto expressão de uma individualidade que reflete no ambiente e que participa, deste modo, de um caminho de retroalimentação, onde cada parte envolvida partilha deste estado de escuta. Mais que isso, vivenciar este tipo de escuta possibilita ampliar as formas de expressão, comunicação, inclusive em um processo criativo com finalidade estética.

Porém, antes de pensar em qualquer objeto estético, o que funda a escuta do corpo está na percepção de si, e não no virtuosismo ou no acúmulo de habilidades corpóreas, mas envolve “o **pensamento**⁸ do corpo, que é um ‘estar presente’ em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, desta forma, um espectador do próprio corpo” (MILLER, 2007, p. 22).

Referindo-nos a escuta ampliada relacionada a este processo de retroalimentação, de troca, de processos elaborados e afetivos do indivíduo com o outro e com o meio que o circunda, podemos ainda chegar a uma constatação, qual seja: se

⁸ Grifo da autora.

partirmos de uma escuta ampliada esta pode nos oferecer condições de diálogos também ampliados. Em vista destes entrelaçamentos que associam a escuta e o diálogo ao movimento e à sonorização, se pensarmos no aparelho auditivo humano encontraremos ainda mais conexões.

Neste sentido, inclusive, é curioso e interessante o que a visão evolucionista da ciência filogenética disserta a respeito da formação e evolução do aparelho auditivo. Faz-se no mínimo intrigante pensar essa transformação. Sob esta ótica, os primeiros seres que apresentaram o, até então chamado, ouvido interno tinham esta parte de seus corpos como responsável pela recepção de impulsos elétricos e de ondas sonoras que eram traduzidas em impulsos corporais, estes direcionavam a locomoção e o sentido de espacialização destes seres (STEVENS; WARSHOFSKY, 1970).

Steven e Warshofsky (1970, p. 62) explicam que a orelha é um dos órgãos mais complexos do ser humano e, que evoluíram dos seres aquáticos pré-históricos, em que a sua função se dava estritamente a um instrumento de equilíbrio. A progressão deste órgão se deu, segundo a perspectiva evolucionista, a partir do momento em que estes seres aquáticos passaram a se rastejar para a terra, ou seja, se adaptaram e desenvolveram como anfíbios, mamíferos e aves. Sendo assim,

a evolução das estruturas auditivas deve ter começado com o estatocisto [mecanismo presente em águas-vivas que desempenha o mesmo papel do labirinto na orelha interna dos mamíferos] – que quer dizer aproximadamente ‘bolsa que mantém o equilíbrio’ [...]. O funcionamento dos estatocistos é simples: quando a água-viva é atingida por uma súbita correnteza submarina ou pelo impulso de uma maré oceânica, o estatocisto reage imediatamente, permitindo que ela se aprume. Mantendo assim o equilíbrio [...] (STEVENS; WARSHOFSKY, 1970, p. 64).

Sob esta perspectiva, a escuta ampliada, na qual o corpo todo em diálogo ampliado trafega em questões que não estão meramente na borda de um ou de outro sentido, observamos, com o exemplo do estatocisto, que desde muito tempo na história da Terra esta relação já é feita em processos adaptativos da natureza. Ainda que estas conexões sejam óbvias às vidas que instintivamente seguem seu rumo, nós humanos com todas as nossas ideias de segmentação e secção acabamos nos desapropriando de determinadas inter-relações, delimitando, com isso, funções exatas para partes específicas de nosso corpo.

Embora cada parte de nosso corpo, da maior à menor, seja uma função especificada, as demais estão presentes em seus processos, colaborando de uma forma

ou outra na efetivação daquela função. Assim, levantamos esta questão apenas para que recobremos a consciência da noção ampliada desse diálogo que o corpo todo participa.

Considerações sobre a evolução da espécie à parte, retomemos a estrutura da orelha humana, que é dividida em três partes: orelha externa; orelha média; orelha interna. Limitemo-nos à formação da orelha interna, a qual é composta por “uma série de câmaras e passagens interconectadas com paredes ósseas (labirinto ósseo, canais semicirculares, vestíbulo e cóclea) e membranosas (ductos semicirculares, utrículo, sáculo, e ducto coclear)” (LIGNELLI, 2014, p. 69 - 70).

Nesta estrutura, os canais semicirculares, que são constituídos por três tubos cheios de fluidos, levam ao cérebro a informação de como a cabeça se movimenta. Assim,

[...] por meio dos movimentos de rotação, flexão e ou extensão da cabeça ocorre uma movimentação contralateral da endolinfa (líquido presente dentro dos canais circulares); esta em contato com as células nervosas ciliadas, promove sua despolarização, emitindo estímulos nervosos para o cerebelo e conferindo orientação correta da movimentação da cabeça. Quando o corpo é submetido a um giro rápido horizontal, ocorrem movimentos oscilatórios dos olhos (nistagmo). Esses movimentos, mediados por impulsos sensitivos ampulares, que se dirigem para o tronco encefálico, representam a tentativa de manter a orientação espacial – por fixação visual momentânea – durante a rotação da cabeça ou do corpo (LIGNELLI, 2014, p. 70).

Deste modo, se tomamos conhecimento das partes que compõem o sistema auditivo humano, mantemos conectada a sensação de que a escuta, num movimento circular entre uma orelha e outra, perpassa um corpo. A orelha é o órgão responsável pela nossa audição e pela manutenção do nosso senso de equilíbrio. Entretanto, escutar com o corpo todo surge como uma necessidade no processo de investigação ao qual esta pesquisadora se propõe, experimentando as interfaces cinético-sonoras na perspectiva da educação somática, mais precisamente na Técnica Klauss Vianna.

Visto que uma parte de nosso corpo, a orelha interna, nos oferece todas estas conexões tão grandiosas que envolvem os sentidos da audição, da visão e da propriocepção, além do que, se nos aprofundarmos ainda mais na questão, veremos que por meio da audição o paladar e o olfato também podem ser acionados. Como no exemplo que Lignelli (2014) nos apresenta de uma pessoa que ao ouvir o som de pipoca no cinema, sente só pela presença do som o seu cheiro e o seu sabor. Ou mesmo se pronunciarmos a palavra pipoca, se gostarmos deste alimento, podemos, por meio da memória que este alimento nos afeta, recobrar todos esses sentidos. Estes exemplos

elucidam como nossos diálogos podem ser ampliados, à medida que nos conscientizamos do quanto presente está a nossa escuta nos nossos processos afetivos.

Em suma, visamos a possibilidade de ampliarmos nossas noções de escuta que atravessam seu conceito habitual. Portanto, as implicações que abordamos da noção de escuta ampliada que gera, por sua vez, diálogos ampliados a níveis cinético-sonoros, no contexto performático das artes da cena, são compreendidas neste texto no processo de composições cênicas (desde o treinamento de artistas até, conseqüentemente, seus desdobramentos estéticos).

Por fim, afetar e ser afetado por meio da escuta, do silêncio está relacionado metaforicamente ao movimento de deixar encher de ar os pulmões e devolver este ar modificado ao espaço de onde foi retirado. Sobre este movimento chamado respiração, e composto pelas etapas de inspiração e expiração, que também passa quase que secretamente pela nossa percepção cotidiana, discorreremos a seguir, no próximo capítulo.

Deste modo, é possível concluir que o exercício da escuta abre um leque de possibilidades que me permite reconhecer o que eu desejo produzir em termos de sensações no outro, seja ele meu *partner* ou o espectador. Permite, assim, que eu possa estabelecer relações entre os meus desejos, enquanto atriz, e as necessidades do outro. Subseqüentemente, a escuta, nesta perspectiva, é fundamental para pensar a alteridade, não só me utilizando dela para referenciar meu próprio corpo, a minha consciência sobre minhas produções cinéticas e sonoras, mas, sobretudo para pensar o outro e as afecções que serão compostas no espaço relacional criado pelo encontro.

CAPÍTULO 2

Respiração: entre os fluxos científico e artístico

2.1 O fluxo de vida

Um dos movimentos do corpo que é tanto involuntário quanto voluntário e, se enquadra, neste caso, no que entendemos por pausa e por silêncio é a respiração. Porém, assim como a escuta, a respiração também pode ser direcionada, alterada, etc. Enfim, ambas, escuta e respiração, estão em um patamar que permeia esta dissertação dado que ambas funcionam como base para a composição da relação cinético-sonora.

Embora a respiração seja imprescindível à nossa existência, não é comum que direcionemos a ela nossa atenção. Visto exceções quando apresentamos algum impedimento ou patologia respiratória. Outras situações em que damos foco a respiração é quando pronunciamos um texto longo sem tantas pausas, ou cantamos alguma estrofe que exige mais do nosso folego, ou ainda quando praticamos uma corrida depois de muito tempo com o corpo sedentário. Também a percebemos quando nos encontramos em estados emocionais variados, como por exemplo, quando se está muito ansioso. Do contrário, estamos habituados a não percebê-la.

Assim, quando prestamos atenção na nossa respiração, ou seja, quando voluntariamente percebemos o movimento da entrada e saída de ar de nossos pulmões, quase que magicamente o fluxo dela se altera. Isto porque direcionamos a nossa atenção ao seu ciclo. Comumente, neste simples exercício de direcionar o foco à respiração, percebemos alterações na velocidade e intensidade da entrada e saída de ar que estamos habituados.

Para uma breve explicação:

Na respiração silente, a quantidade de ar existente nos pulmões, ou seja, o volume pulmonar, é determinada pelo espaço torácico reservado aos pulmões. Nessa situação, a pressão de ar dentro dos pulmões se encontra bastante próxima da pressão do ambiente. Quando expiramos durante a respiração silente, criamos uma pequena sobrepressão pulmonar que empurra o ar para o exterior; quando inspiramos, em contrapartida, criamos uma pequena subpressão pulmonar que suga o ar do ambiente para dentro dos pulmões (SUNDBERG, 2015, p. 51).

De acordo com Sundberg (2015) existem três forças que afetam o volume pulmonar, sendo elas àquelas geradas pela força: dos músculos respiratórios (diafragma

e abdominais: inspiratórios); elástica dos pulmões e caixa torácica (músculos intercostais externos: inspiratórios; músculos intercostais internos: expiratórios); da gravidade (posicionamento do corpo: inspiratório e/ou expiratório), as quais determinam além do volume pulmonar, a pressão subglótica⁹.

Nesse sentido, a respiração é um processo que depende da atividade e passividade coordenada entre, basicamente, estes três grupos geradores de força. Contudo, muitos outros músculos estão envolvidos e, sobretudo, alguns grupos musculares que são chamados de “acessórios” da respiração, isto porque eles cumprem primordialmente outras funções em nosso corpo, no entanto em situação limite, eles se colocam participantes da atividade respiratória. É o caso dos músculos elevadores da escápula, o longo sacral entre outros. Nota-se neste caso, que tanto os grupos musculares acessórios quanto os três grupos apresentados anteriormente têm função respiratória, mas também possuem forte conexão com a postura corporal.

Na figura 2 (página 36) reunimos os grupos musculares envolvidos na respiração, de acordo com Marco Galignano (2013), subdivididos em cinco grupos: os músculos elevadores da torácica, os músculos da coluna vertebral, os músculos intercostais, os músculos do diafragma e os músculos abdominais. Em decorrência de tais subdivisões optamos por esclarecer quais são os músculos envolvidos em cada grupo muscular, bem como dividimos em função respiratória e função postural para conseguirmos visualizar suas funções paralelas e reflexamente.

⁹ A glote é o espaço compreendido entre as pregas vocais, subsequentemente, a pressão subglótica se refere à pressão de ar que está abaixo da glote. Isto é, o fluxo de ar quando se insere no aparelho respiratório exerce uma dada pressão que está em cima da glote, denominada sobreglótica e, quando o fluxo de ar já preencheu o espaço pulmonar e inicia-se assim a expiração, exerce uma pressão que está abaixo da glote, a pressão subglótica (SUNDBERG, 2015).

Figura 2: Funções dos grupos musculares

GRUPO MUSCULAR	MÚSCULOS ENVOLVIDOS	FUNÇÃO RESPIRATÓRIA	FUNÇÃO POSTURAL
Músculos elevadores da torácica	<ul style="list-style-type: none"> - Músculos escalenos (anteriores, médios e posteriores); - Músculos esternocleido-mastoideo. 	<p>Inspiratórios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Eleva a torácica mobilizando as costelas. <p>(Protege e sustenta a laringe e os músculos laríngeos)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rotação e flexão da cabeça; - Sustentação da cabeça.
Músculos da coluna vertebral	<ul style="list-style-type: none"> - Músculo transverso espinhal; - Músculo longo dorsal; - Músculo longo dorsal; - Músculo lombosacral; - Músculo espinhal. 	<p>Inspiratórios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Permite a abertura da compacta zona dorsal, menos ativa durante a respiração em relação à parte anterior. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sustentação e estabilização da posição vertical (alinhamento) do corpo. - São chamados músculos anti-gravitacionais.
Músculos Intercostais	<ul style="list-style-type: none"> - Externo; - Médio; - Interno. 	<p>Inspiratórios e Expiratórios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Permite a expansão mínima e retorno em posição normal da caixa torácica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Liberdade de movimento de todo o tronco.
Diafragma	<ul style="list-style-type: none"> - Centro; - Periferia. 	<p>Inspiratórios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Separa os pulmões da cavidade abdominal; - Na inspiração abaixa os intestinos, vísceras, permitindo que os pulmões se expandam ainda mais. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sustentação e apoio.
Músculos abdominais	<ul style="list-style-type: none"> - Músculo transverso; - Músculo oblíquo maior; - Músculo oblíquo menor; - Músculo reto maior. 	<p>Expiratórios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Suporte respiratório: facilita a ascensão do diafragma; - Auxilia na regulação da pressão subglótica na expiração. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estruturação e dinamicidade da linha de referência do corpo: a verticalidade.

Tabela¹⁰

¹⁰ Tabela desenvolvida a partir de Galignano (2013).

A mobilização e a coordenação entre estes grupos musculares, além de garantirem o fluxo inspira/expira e de complexamente exercerem forças anti-gravitacionais contribuindo à sustentação e verticalização de nosso corpo, também influenciam aspectos do fenômeno acústico, uma vez que no processo fonatório a atividade de tais músculos compreende e altera parâmetros sonoros, como a intensidade e a frequência¹¹, por exemplo.

Em suma, além dos grupos musculares descritos anteriormente, o aparato respiratório é composto pela caixa torácica e as musculaturas anexas, pelos pulmões, pelos brônquios, traqueia, laringe, faringe, boca e nariz. Por outro lado, o aparato respiratório possui outras funções, quais sejam: “umidificação dos tecidos internos, aquecimento dos músculos e dos órgãos internos, depuração do ar primeiro que chega aos pulmões” (GALIGNANO, 2013, p. 31, tradução nossa)¹². A função respiratória, também chamada hematose, “[...] se efetua quando o oxigênio do ar alcança [...] por meio dos canais respiratórios, os tecidos dos alvéolos pulmonares, com uma pressão parcial suficiente, a pressão de carga, muito maior do que a do sangue intrapulmonar” (GALIGNANO, 2013, p. 33, tradução nossa)¹³.

Sob esta perspectiva da respiração como mantenedora de vida e, retornando ao pensamento que iniciamos esta sessão, sobre o impacto da respiração nas atividades que desenvolvemos no cotidiano, em diversas literaturas é possível encontrar exercícios e técnicas para melhorar sua qualidade, aprimorando seu controle. Seja nas artes performáticas, marciais ou no esporte (música, teatro, dança / kung fu, tai chi chuan / natação, etc.) e em práticas de relaxamento em suas diversas instâncias. No entanto, como estamos tratando de um contexto específico, as artes da cena, vamos focar em algumas questões e possibilidades que atravessam esta área de conhecimento.

Como já referido, “a respiração é uma força espontânea funcional, no entanto, dentro de certos limites, pode ser controlada ou alterada” (GALIGNANO, 2013, p. 21, tradução nossa)¹⁴. É sobre esse controle da respiração que trataremos. A ciência e a arte reconhecem as estruturas fisiológicas da respiração galgando resultados qualitativos,

¹¹ Esta perspectiva será abordada no quarto capítulo.

¹² “[...] umidificazione dei tessuti interni, riscaldamento dei muscoli e degli organi interni, depurazione dell’aria prima che arrivi ai polmoni”(GALIGNANO, 2013, p. 31).

¹³ “[...] o funzione respiratoria, si effettua per osmosi quando l’ossigeno contenuto nell’aria [...] raggiunge, tramite i canali respiratori, i tessuti degli alveoli polmonari, com uma pressão parcial suficiente, la pressione di carica, largamente superiore a quella del sangue intrapolmonare” (GALIGNANO, 2013, p. 33).

¹⁴ “La respirazione è una forza funzionale spontanea ma, ciò non di meno, entro certi limiti, può essere controllata o alterata” (GALIGNANO, 2013, p. 21).

cada qual em sua especificidade, a ciência na prevenção de doenças e distúrbios respiratórios e fonatórios e a arte se utilizando dos conhecimentos científicos, ampliando suas possibilidades de experimentos estéticos.

Considerando tais mecanismos que constituem o processo respiratório se pode ainda deprender o seu alcance em instâncias que escapam ao nosso corpo, como se observa a seguir:

O ponto de contato entre o afeto e o corpo é a respiração. É na respiração então, que o duplo se configura. Assim, manejando forças afetivas e desenvolvendo uma percepção aguçada da respiração, é possível reconhecer no próprio corpo o fluxo do movimento (SILVA, 2015, p. 54).

Deste modo, em análise ao trecho acima, podemos ainda tentar nos aproximar de um fluxo outro de vida, visto que a respiração é o ponto de contato entre o afeto e o corpo, como aponta Silva (2015), talvez possamos, por meio da respiração, compor um fluxo poético compreendido na vida que se expressa na cena, cotidiana ou artística, mas que, sobretudo, se consolida no ser.

2.2 O fluxo da consciência corporal

A respiração, como já nos referimos, pode ser voluntária, isto é, controlada. Quando lidamos com este tipo de respiração podemos dizer que se trata de ativar pontos de apoio e sustentação. É direcionar, conscientemente, o ar que inspiramos para determinadas regiões musculares como, por exemplo, ao diafragma, ao tórax e aos músculos intercostais. Estes três grupos apresentados: diafragma, tórax, músculos intercostais, acrescidos do abdome fazem parte do que iremos compreender por apoio e suporte respiratório.

O apoio respiratório é aquele composto pelo controle expiratório através do qual o sujeito, mantendo a contração dos intercostais externos e do dentado posterior superior, retarda a ascensão do diafragma. Isso vai repercutir na economia e no controle do grau de pressão subglótica, principalmente, na primeira fase da expiração (FUSI; MAGNANI, 2003 *apud* GALIGNANO, 2013, p. 53, tradução nossa).

O suporte respiratório é aquele composto pelo controle expiratório através do qual o sujeito, exercendo uma contração da musculatura da parede abdominal (principalmente apoiada pelos oblíquos), chegam a produzir um aumento da pressão abdominal que facilita a ascensão do diafragma. Isso vai provocar um aumento da capacidade de regulação da pressão subglótica em todos os

momentos da expiração, e principalmente ao seu término (FUSI; MAGNANI, 2003 *apud* GALIGNANO, 2013, p. 54, tradução nossa).¹⁵

Nesse sentido, ambos – apoio e suporte – estão relacionados e presentes no processo de expiração, sendo que o apoio age com maior incidência na primeira fase e o suporte em todas as fases, mas principalmente ao final. Compreendemos, assim, que para o apoio ser efetivo é necessário o suporte, isto é, os dois mecanismos trabalham em conexão e fazem parte de um mesmo processo, o expiratório, e por sua vez regulam a pressão subglótica. O percurso da saída de ar dos pulmões até a boca traça um caminho o qual se vê, atravessado pela pressão subglótica que, conseqüentemente, no processo fonatório irá influenciar diretamente os níveis de intensidade sonora¹⁶.

Portanto, defendemos que a partir de conhecimentos técnicos e conscientes da estrutura corporal e do aparato respiratório, tem-se a possibilidade de regular a entrada e a saída de ar, controlando a pressão do seu fluxo na emissão de sons, seja na fala ou no canto, ou na emissão de um som qualquer. Visto isso, para Galignano (2013, p. 35, tradução nossa) “o processo [respiratório] ocorre ininterruptamente com um ritmo trifásico: inspiração, pausa, expiração, pausa, etc.”¹⁷, seguindo assim seu ciclo. A pausa embora seja um detalhe sutil, é reveladora neste âmbito, visto que suas possíveis manobras imprimem também um caráter artístico, uma vez que pode se alterar os tempos de pausa (prolongar, diminuir, etc) a fim de alcançar determinados efeitos estéticos e poéticos.

A mensuração de uma emoção, por exemplo, além de outros aspectos sonoros e visuais, também é observada pelo ritmo da respiração, de modo que:

As mudanças de emoção interferem diretamente na frequência cardíaca e no padrão respiratório. Por este motivo, é importante que o ator mantenha o controle da coordenação pneumo-fono-articulatória para que a emissão vocal

¹⁵ “L’ appoggio respiratorio è quella componente del controllo espiratorio attraverso la quale il soggetto, mantenendo la contrazione degli intercostali esterni e del dentato posteriore superiore, rallenta la risalita del diaframma. Esso va a ripercuotersi nell’economia e nel controllo del grado di pressione sottoglottica esercitata prevalentemente nella prima fase dell’espiazione” (FUSI; MAGNANI, 2003 *apud* GALIGNANO, 2013, p. 53).

“Il sostegno respiratorio è quella componente del controllo espiratorio attraverso la quale il soggetto, esercitando una contrazione della muscolatura di parete addominale (prevalentemente a carico degli obliqui), arriva a produrre un aumento di pressione intraddominale che facilita la risalita del diaframma. Esso va a ripercuotersi in un aumento della capacità di regolazione della pressione sottoglottica in tutti i momenti della espiazione, e in prevalenza al termine” (FUSI; MAGNANI, 2003 *apud* GALIGNANO, 2013, p. 54).

¹⁶ Consultar sessão referente aos sons vocais (página 84).

¹⁷ “Il processo si svolge ininterrottamente con un ritmo trifasico: inspirazione, pausa, espiazione, pausa, ecc.” (GALIGNANO, 2013, p. 35).

tenha o mínimo de interferência negativa. A postura adequada é necessária para o fluir natural da respiração. Porém, para o ator em uma encenação, nem sempre isto é possível. Muitas vezes, é preciso adequar a posição de seu corpo em função de uma melhor performance interpretativa. Daí a importância da conscientização do ator de trabalhar com regularidade o seu corpo e a sua voz (GUBERFAIN, BITTENCOURT e FICHE, 2005, p. 5).

De acordo com as autoras, observamos que em decorrência das demandas cênicas, não é possível que os artistas estejam em todo momento com uma postura adequada para o fluir natural da respiração, com isso, se faz necessário encontrar outros meios de adequação, outros apoios corporais diferentes daqueles que se utiliza quando na posição vertical. Se, por exemplo, a performance exige uma cambalhota seguida de um salto e é finalizada com o artista em uma posição invertida, com a cabeça para baixo e, nesse mesmo tempo está vocalizando, qual seria o meio para lidar com a respiração? Nesse sentido, a Técnica Klauss Vianna trabalha com os direcionamentos ósseos, por meio dos vetores de força¹⁸, pelo fato de que, mesmo que haja alteração do corpo no espaço, o princípio da respiração para Vianna (2008) está no espaço corporal, no espaço entre ossos, nas articulações.

A consciência corporal, nesse sentido, busca meios para que o indivíduo reconheça em si os mecanismos de adaptação e readaptação, visto que a consciência abre caminhos para se operar mudanças voluntárias. Nesse sentido, trago três exemplos da Educação Somática que lidam, ou despendem atenção à respiração em sua metodologia.

Gerda Alexander (1983), criadora do método Eutonia, argumenta que não há necessidade de exercícios respiratórios específicos, dado que através da eliminação de tensões musculares se chega a um equilíbrio do tônus, o que desobriga a busca de tais exercícios para a obtenção de respiração adequada às necessidades do momento como, por exemplo, numa corrida ou numa longa frase cantada.

Todavia, esta desobstrução de fixações tônicas é realizada em exercícios corporais que não agem com foco direto na respiração, mas indiretamente interferem nela. Por meio de exercícios que conscientizam o indivíduo de seu corpo e das relações que os segmentos corpóreos, por menores que sejam, exercem no funcionamento do todo. Sendo assim:

¹⁸ Os vetores de força serão discutidos no terceiro capítulo.

A normalização da respiração não se realiza com exercícios respiratórios diretos, mas sim indiretamente, relaxando as tensões que impedem a plenitude da respiração inconsciente adequada. Esta é inibida por tensões que podem estar situadas no períneo, virilhas, musculatura abdominal, diafragma, intercostais, ombros, nuca, mãos, pés, aparelho digestivo e órgãos genitais. Se conseguimos eliminar essas tensões, a respiração se normaliza por si. Se, pelo contrário, fazemos exercícios respiratórios voluntários, essas inibições são aparentemente desfeitas num movimento respiratório mais amplo, mas reaparecem com a respiração inconsciente no momento em que suspendemos os exercícios (ALEXANDER, 1983, p. 15-16).

Deste modo, compreendemos que para Alexander (1983) a conscientização da respiração se dá indiretamente, ao ponto que se conscientiza de outras partes do corpo, sem necessariamente ter que voltar a atenção exclusivamente ao movimento de respirar. Ainda sobre este assunto, a autora argumenta que a partir do momento quando se volta todo o foco para a respiração esta já se altera e, portanto, já se tensionam alguns músculos desnecessariamente, afetando o fluxo normal da respiração.

A proposta de Alexander, neste sentido, contempla a normalização da respiração por meio da desobstrução de tensões musculares, pois visto que sendo eliminadas as fixações do tônus muscular “toda a percepção consciente de uma parte do corpo atua não apenas sobre o tônus, a circulação ou o metabolismo, mas também sobre a respiração habitualmente inconsciente” (ALEXANDER, 1983, p. 15).

Embora estejamos discorrendo sobre a consciência corporal e a influência que esta exerce ao processo respiratório, que habitualmente é involuntária, mas que necessariamente em algumas situações requerem o controle como, por exemplo, em uma performance cênica, nos perguntamos sobre o que Alexander (1983) trata por normalização da respiração. Precisamos nos atentar ao como compreendemos esta expressão, pois não há uma normalização de todos os corpos em um ciclo respiratório que obedeça perpendicularmente suas leis. Por isso, mesmo que tratemos de consciência corporal, a começar que cada corpo é um processo cheio de singularidades e, no tocante a respiração, cada qual atende a um fluxo com seus contínuos e pausas habituais.

Ainda lidando sobre estar consciente do próprio corpo, Moshe Feldenkrais, criador e disseminador de métodos de Consciência pelo Movimento (1977) traz diversos exercícios para se colocar em prática, com a finalidade de melhorar a postura, a visão, a imaginação e a percepção de si, prezando a consciência pelo movimento. Em meio a estes objetivos, o autor dedica duas partes de seu livro ao trabalho com a respiração. Tais exercícios contemplam a capacidade de ampliar a absorção de oxigênio aos

pulmões, bem como a tomada de consciência das partes do corpo que participam deste processo.

Em seu escrito, o autor ainda relaciona a respiração com a postura, como podemos conferir a seguir:

A maior parte dos músculos do sistema respiratório está ligada as vértebras lombares e cervicais e a respiração afeta portanto a estabilidade da postura e da espinha e, reciprocamente, a posição da espinha afeta a qualidade e a velocidade da respiração. Portanto, boa respiração significa também boa postura, tanto quanto boa postura significa boa respiração (FELDENKRAIS, 1977, p. 213).

Nesta enseada, pode ser que nos defrontemos com a pergunta: o que é boa postura, já que a ideia de boa respiração está associada a ela? Na compreensão de Feldenkrais (1977) uma boa postura não significa estar ou ficar com a coluna ereta, ou mesmo manter-se na vertical geometricamente correta. Uma boa postura está relacionada, na sua visão, a cada parte do corpo trabalhando exatamente na sua função como, por exemplo, os músculos e o esqueleto desenvolvendo seus papéis respectivamente, sem que um tenha que realizar a função do outro, em ação contrária a da gravidade.

É sob este prisma de entendimento que Feldenkrais (1977) sistematiza 23 exercícios respiratórios, em que na sua maioria o indivíduo que o realiza está deitado, com as costas apoiadas em uma superfície reta, havendo também variações para deitar-se apoiado pela lateral direita ou esquerda do corpo ou sentado. O direcionamento de atenção a cada parte operante no processo de respiração varia conforme o exercício. Os enfoques estão na relação do volume do peito e respiração; em aumentar a expansão do diâmetro da parte superior da caixa torácica da parte inferior do abdômen; analisar como o movimento de balanço afeta a respiração; e assim por diante. Tais exercícios nos colocam focados diretamente na respiração e apresentam resultados positivos, segundo a própria literatura.

A relação estabelecida neste comparativo, entre exercícios respiratórios diretos e indiretos, ao contrário de deslegitimar uma ou outra, amplia o leque de possibilidades, pois concordamos que cada indivíduo, em sua ampla significação da palavra atribuída, é único e, portanto se constitui de peculiaridades. Desta feita, cada um que opte pelo que mais lhe convier e, em se tratando das artes da cena, o diálogo entre exercícios diretos e indiretos têm muito a contribuir, visto que as demandas de trabalho e processos composicionais requerem deste profissional tanto o sensível quanto o domínio técnico.

No entanto, opto, por coerência ao método que será utilizado – Técnica Klauss Vianna –, aos exercícios propostos no quinto capítulo que se verificam mais no campo dos exercícios indiretos. Visto que um de seus princípios, como referido anteriormente, a escuta do corpo, é um processo integrado e se dá por meio da conscientização do todo, num processo cíclico entre indivíduo e o meio que o cerca.

Deste modo, segundo Vianna (2008), em linguagem corporal, respirar não se resume a entrada e saída de ar pelo nariz, nem os pulmões são os únicos responsáveis por esta atividade. Quando se trabalha com o corpo é que se percebem os espaços internos (articulações) e, a partir de então estes espaços respiram, por meio da dilatação. Respirar, neste caso, está intimamente ligado com abrir, dar espaços no corpo, sendo assim “fechar, calcificar e endurecer, são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade” (VIANNA, 2008, p. 71).

Sob esta ótica, nota-se que Vianna, veementemente, atribui à respiração uma significação que foge a noção habitual, ele a coloca num patamar da própria expressão, como podemos observar a seguir:

Quando um ator ou bailarino se expressa mal, mais do que uma limitação técnica, o que falta a esses intérpretes é ritmo universal. Bloquear ou não saber lidar com a respiração, com a expansão e o recolhimento que conduzem o ritmo interno só contribui para criar couraças no corpo. Pessoas de corpo inexpressivo estão privadas de oxigenação. A partir do momento em que bloqueamos ou dificultamos a nossa respiração interna, começamos a matar nossa sensibilidade, a intuição, todo o corpo. Quando podamos a expressividade de nosso corpo, impedindo que respire, estamos cortando nosso cordão umbilical com o universal (VIANNA, 2008, p. 71).

Após a apresentação dos três exemplos com abordagens sobre a respiração no âmbito da Educação Somática – Gerda Alexander, Moshe Feldenkrais e Klauss Vianna –, podemos aproximar as três metodologias da seguinte forma:

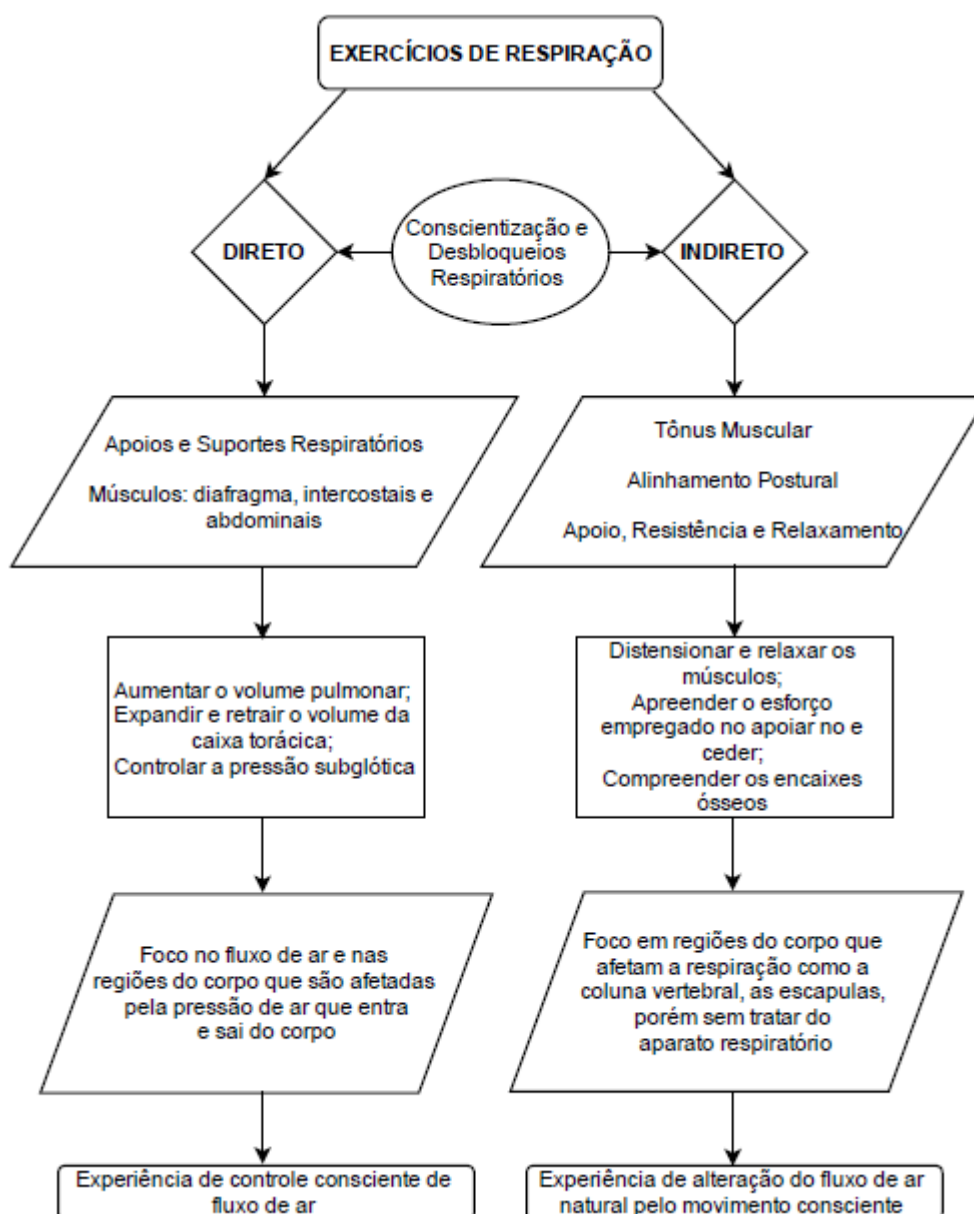
- a primeira (Alexander), aborda que é por meio do equilíbrio de tensões musculares, através da eliminação de fixações do tônus, que a respiração se normaliza, sem que seja necessário modificar o que se está fazendo. Isto se dá pela tomada de consciência de tais fixações e pelo trabalho de dissolvê-las (exercícios indiretos).
- a segunda (Feldenkrais), reflete sobre a conexão da boa postura com a boa respiração, ou seja, analisando a função do esqueleto e dos músculos que

desenvolvem força contrária a gravidade, permitindo ao corpo que se mantenha alinhado, com a capacidade respiratória (exercícios diretos).

- a terceira (Vianna), busca a consciência da ampliação dos espaços articulares, na tentativa de proporcionar liberdade para o fluxo energético que se dá entre ossos e músculos, que, em sua, relação promovem o movimento. Ganhando mais espaço interno o próprio movimento de respiração é ampliado (exercícios indiretos).

Analisando esta exposição, podemos concluir que todas as três metodologias, independentemente da opção entre exercício direto ou indireto, transitam por uma noção de consciência corporal, e, conseqüentemente, pela consciência do movimento, advinda dos contextos somáticos em que cada um dos autores se insere. Visto que, de acordo com Marcia Strazzacappa (2015), há nas técnicas de educação somática uma forte relação entre as experiências vividas pelos seus artistas-criadores e a posterior teorização dessas práticas. As técnicas aqui apresentadas têm abordado, cada uma dentro dos seus princípios, a relação de encaixes ósseos, tônus muscular, autoconhecimento do movimento corporal e suas sensações. Com base nessas informações desenvolvemos um fluxograma que ambienta as discussões a respeito tais discussões, ver figura 3 (página 45).

Figura 3: Exercícios respiratórios



Fluxograma¹⁹

Sobre estes princípios, na Técnica Klaus Vianna, propomos, no quinto capítulo, exercícios que, por meio da conscientização dos espaços do corpo e do corpo no espaço um diálogo onde percebemos o ar que nos circunda e tomamos consciência de que é este mesmo ar que o nosso corpo respira. Por outro lado, este ar já não é mais o mesmo quando o devolvemos ao espaço. Todos os processos químicos ao qual este ar foi submetido se transformando em alimento, lubrificante e conseqüentemente oxigenando

¹⁹ Desenvolvido pela autora.

nosso corpo retorna ao ambiente e, ocasionalmente se desdobra em voz, em fala e/ou canto.

O que vai nos interessar está no processo de conscientização de cada parte do corpo, suas possibilidades de movimento, suas potencialidades em diálogo. Pois já tratamos aqui de escuta e diálogo ampliados, mas para tanto devemos também ampliar nossa noção de corpo. Experimentar como esta influência está presente não só na nossa respiração e nossa escuta, mas também em como tal consciência corporal, adquirida por meio do estudo do movimento, pode possibilitar ou ainda potencializar nossas expressões e ou produções cinético-sonoras.

Em virtude desta noção de corpo ampliada, recordamos o exemplo dos estatocistos, e mais, da relação já elucidada do corpo não seccionado. Consequentemente nos reportamos à conceituação de *Corpo sem Órgãos*²⁰, a qual celebra o corpo múltiplo, não segmentado, que compartilha funções e que está em constante diálogo, desfazendo-se do organismo que o automatiza e priva dos fluxos de desejo o próprio corpo, como podemos observar a seguir:

Quando tiverem conseguido um Corpo sem Órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar (ARTAUD, 1983, p. 161-162).

Nesse sentido, a noção ampliada do corpo se revela em tal âmbito de consciência que ultrapassa, ou melhor, supera questões reducionistas que impõem uma hierarquia sistêmica ao corpo e, por sua vez, provoca a desestruturação e a permuta de sentidos e significados que são convencionados ao corpo, como a escuta e a respiração por exemplo. A criação de um corpo sem órgãos reflete em desfazer esse organismo. Deste modo:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas a maneira de um agrimensur (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21).

²⁰ O conceito *Corpo sem Órgãos* (CsO) é originário das teorizações de Antonin Artaud. Propositor do Teatro da Crueldade, inquietante e provocador, Artaud entrou em guerra contra o organismo, isto é, como o corpo se organiza, sob esta perspectiva cria o paradigma CsO, o qual abordaremos pela leitura dos filósofos Deleuze e Guattari (1996).

A respeito disso, os autores pontuam que “[...] o CsO [corpo sem órgãos] se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22). E, em complementariedade, observa-se que:

Quando Artaud cria o conceito de Corpo sem Órgãos, ele o pensa como algo capaz de gerar múltiplas percepções. Para que isso seja possível, o corpo deve ser capaz de produzir um processo de erupção que se desdobre em sensibilidade, desvendamentos, desejos e devires. Durante sua vida, ele aponta para os possíveis perigos da criação de um Corpo sem Órgãos, pois para desorganizá-lo é preciso aniquilar o juízo e substituí-lo por um fluxo de consciência cravado no corpo (SILVA, 2015, p. 48).

Dada sua dimensão paradigmática, o CsO é a busca constante por desterritorializar-se, estratificando e desestratificando o corpo, dando espaço para o fluxo de desejos e intensidades que o atravessam, que o esvazia e preenche ao mesmo tempo. Nesse contexto, a ideia de respiração em Vianna (2008) se associa plenamente ao que Deleuze e Guattari (1996, p. 10) se referem neste trecho: “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre”. Tais proposições invertem nossas percepções a respeito do próprio corpo enquanto matéria, enquanto indivíduo e esteticamente.

Com o intuito de desvendar ou ainda possibilitar o “movimento novo” Vianna propõe um trabalho com os espaços internos, isto é, com as diversas articulações do corpo, que é por meio delas que nos permitimos:

[...] localizar fluxos energéticos importantes e no qual se inserem os vários grupos musculares. Em sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração [...]. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos (VIANNA, 2008, p.70-71).

O movimento, nesta perspectiva, necessita de espaço para respirar, que permita aos fluxos energéticos circular. A respeito desta noção ampliada de respiração já a relacionamos, anteriormente, com a escuta ampliada, deste modo, compreendemos que a escuta da qual estamos nos referindo não se limita a uma ideia de corpo seccionado, cuja cada parte específica realiza determinada função. Sendo assim, o conceito de escuta que estamos traçando pode dialogar com a proposta de *corpo sem órgãos*, sob a perspectiva de Deleuze e Guattari (1996).

Dada a possibilidade de aproximação de tais conceitos, visto que houve a inversão de nossa percepção sobre o corpo, poderíamos nos perguntar se tais fluxos energéticos, os quais acabamos de nos referir, fazem um corpo sem órgãos? Segundo Deleuze e Guattari (1996) os corpos sem órgãos são esvaziados em lugar de plenos. Com isso, poderíamos gerir pela consciência corporal um corpo sem órgãos, um corpo de potência imanente?

Um CsO [corpo sem órgãos] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 12).

Em suma, esta reflexão tem o poder de nos transportar à várias outras discussões, entretanto, neste trabalho, associamos a escuta ampliada nesse sentido de produzir intensidades, oriundas da consciência do corpo. Neste caso, por estarmos lidando com processos composicionais para cena, tais intensidades se estendem ao espaço em movimentos cinético-sonoros. Com isso nos encaminhamos à noção de consciência corporal, assim, faz-se necessário ampliar a relação de escolha pela Técnica Klauss Vianna, bem como apresentá-la, de modo que possamos caminhar juntos em favor da argumentação e assimilação da proposta desta dissertação.

CAPÍTULO 3

Movimento consciente: o legado de Klauss Vianna

Klauss Vianna (1928-1992) deixou um legado aos artistas brasileiros da cena que se torna incontestável: a preparação corporal do ator (TAVARES, 2010), que juntamente com sua esposa Angel Vianna, introduziram a função de preparador corporal no teatro nacional (NEVES, 2008, p. 36). A sua paixão e pesquisa profundas sobre o corpo que dança, que atua, enfim, sobre o corpo humano que tem o movimento como inerência, faz com que suas inquietações ainda sejam atuais e reverberem no fazer contemporâneo tanto da dança como do teatro. A sua busca pessoal pelo movimento consciente solidificou a investigação de tantos outros artistas, que em seus trabalhos artísticos-pedagógicos-estéticos perseguem seus princípios e os tornam corpo em diálogo com as novas emergências a respeito do movimento.

Sob esta perspectiva, anteriormente foram identificados alguns pontos lacunares em minha trajetória durante o processo de estudo e prática da Técnica Klauss Vianna, que me trouxeram a esta pesquisa, iniciando este novo ciclo de investigações e possíveis contribuições. Vale ressaltar que “Técnica Klauss Vianna” é a nomenclatura dada ao método de Klauss Vianna, vislumbrada sob a perspectiva de seu filho Rainer Vianna. Desta forma poderemos assimilar que a espiral, imagem a qual Klauss Vianna sempre se referenciava, continua em movimento, em reformulação constante, pois cada corpo está inserido em um contexto e, embora tenham semelhanças, cabe a quem estuda o movimento corporal sempre lembrar que cada corpo tem sua personalidade, cada um tem seu “como fazer”.

E este é de fato o grande legado de Vianna na cena teatral brasileira, ser consciente de seu corpo para poder desdobrar em inúmeras possibilidades de como fazer aquilo que se quer fazer, traçar caminhos diferentes dos habituais, reestabelecer conexões corporais que estejam esquecidas, como por exemplo, reconhecer que cada parte do corpo pode ser trabalhada intencionalmente para otimizar e ampliar as possibilidades de expressividade em cena e na própria vida, uma vez que Vianna não separava arte de vida.

Segundo Joana Tavares (2010, p. 23) o contato de Vianna com o teatro foi “marco decisivo no direcionamento de seu trabalho corporal”. No entanto, é claro, a autora referencia que tanto a dança como o teatro foram importantes ao

desenvolvimento da metodologia de Vianna, pois os fundamentos de movimento da dança estavam em Vianna entrelaçados aos do teatro. O interesse pelas artes plásticas, desde os anos de 1950, também influenciou o pensamento de Vianna sobre o movimento e até o levou a estudar anatomia. Devido às posições encontradas em esculturas em suas visitas a museus, Vianna percebia a relação das partes do corpo com o todo, por exemplo, a relação do dedo anular nas pinturas renascentistas com a posição das mãos no balé (VIANNA, 2008). Por estes caminhos, numa visão de retroalimentação entre as artes ia construindo o seu caminhar.

E, é com base nessa multifacetada relação que podemos observar, conforme nos aponta Tavares com base em programas de espetáculos, as diferentes nomenclaturas de funções que Vianna exerceu no contexto teatral brasileiro: coreografia; dinâmica corporal; expressão corporal; preparação corporal; direção corpo/espço; direção; criação e direção da técnica corporal; direção e movimento corporal; preparador corporal; bem como também foi ator de alguns destes espetáculos (TAVARES, 2010).

Todas estas funções bem como a variação de denominação delas atribuídas a Vianna são reflexos de seu pensamento-prática que estava em constante transformação, em busca incessante sobre o fazer corporal de atores e atrizes brasileiros. Desde suas primeiras aproximações com o teatro no final da década de 1960, não contente em produzir e coreografar “dancinhas” para o teatro, Vianna ousou ao dar corpo aos artistas da cena, ou seja, em introduzir um trabalho corporal, o que começavam a chamar de “expressão corporal” no Brasil (VIANNA, 2008, p. 43).

A partir de então já há indícios de uma alteração da função de coreógrafo tradicional a preparador corporal, sob a perspectiva que Vianna oferecia, em lugar das citadas *dancinhas*, “subsídios ao ator, revelando-lhe seu próprio corpo e instrumentalizando-o para interpretar as novas concepções do teatro” (RIBEIRO, 2003, p. 135), onde a ênfase estava na linguagem gestual. Deste modo, no teatro, especificamente, Vianna trabalhava com atores e atrizes a partir de demandas do espetáculo, no entanto era possível o reconhecimento de etapas em seu processo didático.

Inicialmente, visto que Klauss Vianna partiu de um trabalho com grupos de artistas que só tinham voz, como explicitado anteriormente, seus exercícios iam em direção ao “acordar” do corpo – aquecimento corporal, com exercícios de conscientização a partir da sensibilização e auto-observação dos apoios, do peso e

relaxamento muscular. Posteriormente partia-se para a “desconstrução” do corpo, por meio de exercícios lúdicos de ocupação espacial, com variação de níveis e segmentação das partes do corpo, proporcionando a pesquisa de apoios como alavancas do movimento que desencadeava num terceiro momento, o de reconstrução do corpo, apoiado em alinhamentos e direcionamentos ósseos. Contribuindo deste modo com a reconstrução da postura, com o acionamento do tônus muscular e na centralização de energia (TAVARES, 2010, p. 48–49).

Tais princípios instigaram seu filho Rainer Vianna a levar a investigação ao nível científico, sistematizando e tornando disponível a técnica, na figura de pesquisadoras como Neide Neves e Jussara Miller.

Com um trabalho estruturado de maneira relativamente simples, Klauss lidava com a realidade do corpo, complexa, semiótica, buscando provocar o aparecimento do movimento novo que, por sua vez, por meio do diálogo com a complexidade do corpo e do ambiente, *pode* gerar outros novos movimentos, que dialogam com o corpo e com o ambiente. E assim, sempre, a cada momento (NEVES, 2003, p. 133).

Assim, a complexidade de corpos e ambientes se entrelaçam e lançam mão de novos (de outros) prismas que, no entanto, em sua dança, em todo ar que se respira, que se inspira e expira ainda permanece o oxigênio. Ainda permanecem os ensinamentos de Klauss Vianna, suas inquietações, suas lições, seu movimento de parteiro, que auxilia trazer ao mundo o que o artista tem a dar (VIANNA, 2008). Permanece no corpo de bailarinos, atores e atrizes brasileiros o “ser seu próprio corpo” e criar a partir dele. Permanece a sua Técnica que embora temida pelo criador e não batizada pelo mesmo (TAVARES, 2010) tem espaços abertos que permitem a atualização de oxigênio nos corpos que a vivenciam.

3.1 Princípios da Técnica Klauss Vianna

Klauss Vianna nunca demonstrou vontade em sistematizar o método por ele criado, aliás este era seu maior medo. Tinha medo que se transformado em técnica, seus ensinamentos se enrijecessem. Sua preocupação muito similar a de tantos outros grandes mestres da cena, são plausíveis pelo fato de temerem a falta de diálogo com o contexto de cada época, por temerem a construção de uma “receita infalível” de como fazer arte. Como grande mestre, Vianna, em seu discurso, prezava pelo espaço onde seu

método pudesse estar sempre “respirando”, assim como em suas aulas instruía aos alunos que abrissem espaço nas articulações para que elas pudessem respirar (VIANNA, 2008).

No entanto, não criticava o uso de técnica contanto que fosse utilitária, no sentido de acrescentar algo a quem faz, amadurecer e fazer crescer o artista, livrando-o de todos os falsos conceitos que são implantados em nós desde quando nascemos. Vianna enxergava possibilidade no uso de técnica quando esta cumpria o papel de facilitar o caminho do artista em direção ao seu autoconhecimento, “pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista” (VIANNA, 2008, p. 73). Com estas constatações a respeito do entendimento de técnica para Vianna podemos dizer que a criação de sua Técnica traz como característica e, como potência, o conteúdo da forma, a repetição consciente e sensível que gera movimento e beleza, sendo reconhecida por estes princípios (VIANNA, 2008).

Na segunda metade da década de 1980 e início de 1990 Rainer Vianna e sua esposa Neide Neves desenvolveram a estrutura didática da técnica (NEVES, 2008, p. 37). Embora Rainer Vianna tenha tentado sistematizar a Técnica, com base no cientificismo que encontrou no seu fazer, desenvolvendo uma didática, não chegou a publicá-la (TAVARES, 2010, p. 45). Sua expansão chegou às outras gerações pelo constante desenvolvimento de muitos artistas da cena: atores, atrizes, bailarinos, bailarinas, que continuaram a pesquisar. Dentre estes, cito Neide Neves e Jussara Miller, as quais aprofundaram no meio acadêmico a Técnica Klauss Vianna.

Nesse sentido, aqueles que não tiveram o privilégio de estar em sala de aula com Vianna, assim como eu, puderam ter acesso através de seus seguidores, como no meu caso, por meio do projeto de pesquisa *Técnica Klauss Vianna e Dramaturgia corporal: estudo sistêmico de movimento consciente no trabalho de atores*, na Universidade Estadual de Londrina, sob direção da professora Ceres Vittori Silva²¹.

Para Neves (2008, p. 38) no trabalho de Vianna, “a percepção, a prontidão ou consciência enquanto *awareness* (estado de alerta) do corpo e de seus movimentos é vista como condição fundamental para a expressão”. Isto é, o estado de disponibilidade corporal em relação ao movimento, preenchido de consciência é premissa importante

²¹ Ceres Vittori Silva: atriz, bailarina, estudou com Rainer Vianna e Angel Vianna em 1986 no Rio de Janeiro e, em 1987 foi para São Paulo estudar com Klauss Vianna e Rainer Vianna, permaneceu até o ano de 1992 com eles. Durante esse período, mais exatamente entre os anos de 1988 e 1991 foi assistente de Rainer Vianna.

dentro do estudo da Técnica Klauss Vianna, que visa à expressão de cada corpo e não uma estética determinada a priori, como nos revela a autora.

Segue abaixo, para que possamos compreender melhor, os princípios norteadores da Técnica Klauss Vianna organizados por Neves – que tem base em todo o pensamento-corpo de Klauss Vianna:

- Autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento.
 - Sem atenção não há possibilidade de autoconhecimento e expressão.
 - É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo.
 - Das oposições nasce o movimento.
 - A repetição deve ser consciente e sensível.
 - A dança está dentro de cada um.
 - O que importa não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos.
 - Dança é vida (NEVES, 2008, p. 40).

Em relação a estes princípios, Vianna deixava claro que eles não se formatam como um modelo, têm sim e seguem uma estrutura de movimentos proposta por ele, mas a utilização é sempre pessoal de cada artista. Deste modo, propunha que cada um encontrasse a sua própria forma de dançar, visto que a dança está dentro de cada um, e propunha também que cada um incorporasse os seus ensinamentos e os expressasse como quisesse, como pudesse (VIANNA, 2008, p. 81 – 82). Tal liberdade de apropriação de exercícios pode ser entendida como um dos paradigmas da Técnica.

De acordo com Miller (2007), os procedimentos metodológicos da Técnica, em sua sistematização, estão divididos em três momentos: Processo lúdico, Processo de vetores e, Processo criativo e/ou pedagógico. O primeiro momento está subdividido em sete tópicos corporais: presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições; eixo global; os quais representam um estágio de acordar²² o corpo. Em seguida vem o Processo de vetores – as direções ósseas, este segundo momento vem subdividido em oito vetores de força, que são: metatarso; calcâneo; púbis; sacro; escápulas; cotovelos; metacarpo; sétima vertebral cervical. Já o terceiro momento é uma resultante dos momentos anteriores culminado em criação.

²²O termo *acordar o corpo* refere-se ao início do trabalho corporal, quando se dão processos de reconhecimento de cada parte do corpo incluindo: peso; tensões localizadas em regiões específicas; alongamentos; bocejar. Assim como se acorda ao amanhecer, na Técnica Klauss Vianna, acordamos o corpo ao entrar em trabalho, em sala de aula. Referenciaremos sempre como acordar o corpo ou o despertar do corpo ao longo do texto.

Todos estes momentos e sub-tópicos são separados de forma didática, entretanto muitos, senão todos, estão em constante relação. Só são separados para que a atenção do aluno-artista-pesquisador se foque em partes específicas para a compreensão e tomada de consciência de cada ponto corporal, para que deste modo se consiga mapear no próprio corpo, suas tensões, intenções, suas necessidades em nível de movimento, partindo de uma estrutura que vem da mecânica corporal, como os ossos e seus encaixes, articulações e seus espaços que permitem o fluxo do movimento, os músculos que são sustentados pelos ossos e que sustentam a intenção do movimento, o tônus muscular em suas gradações de intenção que apoiam a expressividade e expansão do corpo no espaço.

Para Vianna, assim como explicitado no primeiro capítulo sobre a respiração, no momento “quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram” (VIANNA, 2008, p. 70). Podemos perceber, como já dito anteriormente, que uma das premissas do trabalho de Vianna é a respiração, entendida muito para além do ar que entra pelo nariz e enche os pulmões. Os espaços que referenciamos acima correspondem, segundo Vianna, às diversas articulações do corpo, no qual é possível localizar fluxos energéticos importantes e no qual se inserem os vários grupos musculares. Respirar para Vianna, em linguagem corporal, significa abrir, dar espaço (VIANNA, 2008, p. 71).

Em conexão a todos estes paradigmas pontuados nos três momentos da Técnica, visando sempre a expressão, e mais precisamente no contexto teatral pensando sobre o gesto de cada ator/atriz. Vianna elencava três parâmetros fundamentais para todo gesto, que identificava como as três fases do gesto, sendo elas: sustentação, resistência e projeção (VIANNA, 2008, p. 74). Estes parâmetros são desenvolvidos na Técnica, em seu processo lúdico e de vetores, uma vez que sustentação tem a ver com a consciência do peso do corpo, o equilíbrio e o desequilíbrio; resistência tem a ver com oposição, intenção e contra-intenção; e projeção tem a ver com presença, com direcionamento do corpo no espaço, entre outros tópicos.

Sendo assim, segundo Miller (2007), no processo introdutório da Técnica Klauss Vianna, o Processo lúdico é apresentado nos seus sete tópicos corporais (presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições; eixo global), que são trabalhados em inter-relação, prezando pelo reconhecimento articular, a partir da consciência do peso

do corpo e do trabalho e entendimento dos apoios. Os apoios nos dão base, e por sua vez inserem a compreensão de resistência, como por exemplo, ao imprimir uma resistência com as mãos no solo, é gerada uma força que em oposição ao solo, transformando um apoio passivo em ativo, possibilitando uma alavanca ao movimento. E todos estes tópicos em sinergia “proporcionam o eixo global, ou seja, a integração do corpo com a gravidade na conquista de equilíbrio [...]. Adquire-se a centralização do corpo com o alinhamento da estrutura óssea e o tônus muscular adequado” (MILLER, 2007, p. 73).

Tanto para nos levantarmos, como para podermos caminhar, já que o caminhar é possível pela troca de apoios e transferência de peso, vale ressaltar que os pés assumem aqui um importante papel, devido a isto, Klauss Vianna dispensa atenção às pequenas partes que os constituem como, por exemplo, os metatarsos, os tarsos, os calcânhares, 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 ísquios²³ quando estamos sentados, por exemplo. Os apoios são o que utilizamos para sairmos de qualquer posição e chegarmos a uma segunda e, 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, sendo este um dos aspectos defendidos nesta dissertação.

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 – segundo momento da Técnica Klauss Vianna, Processo de vetores – requer, a 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 temos que:

²³ Os ísquios são ossos que fazem parte da zona inferior da pélvis e são apoios para o corpo quando se está sentado.

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 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, bem como na criação e expansão de movimentos que podem ser além da ordem de ações gestuais, também de ações vocais/verbais.

Isto é, esta escuta do corpo, nos possibilita ter domínio sobre nossas estruturas ósseas e musculares e afetam a concepção de movimentos cinético-sonoros, visto que se temos consciência de tais processos podemos optar por quais meios farão a ponte ao que foi objetivado. É por meio desta consciência corporal que podemos tecer autonomia em nossas escolhas, podemos determinar qual trajeto desejamos seguir em cada circunstância específica, seja dançando, cantando, atuando e etc.

Após esta breve explanação 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 e o processo fonatório.

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.

Em suma, ao explicar sobre os dois primeiros processos da Técnica Klauss Vianna, prezamos aqui a linha condutora das três fases do gesto, proposto por Vianna: sustentação, resistência, projeção. Tais procedimentos metodológicos, em seus

desdobramentos em sala de aula, fazem com que se desenvolva uma noção de observação que está dentro e fora do corpo, que está nos olhos, nas orelhas, mas principalmente na escuta do corpo.

Tendo em vista este estado de atenção que promove o primeiro e o segundo processos da Técnica, Vianna concluía que “a obrigatoriedade da observação me faz mais vivo, me faz ouvir mais, me faz olhar com atenção, faz com que eu reflita e tenha informações diferentes sobre meu corpo” (VIANNA, 2008, p. 74), ou seja, esta observação permeia o nosso corpo, tanto quando percebemos por meios de sensações e por meio de estruturas concretas físicas do corpo, assim como quando identificamos no corpo de outro ou em uma escultura ou pintura, por exemplo, é válida.

Já o terceiro momento da Técnica, o Processo criativo/pedagógico, como nos aponta Miller (2007, p. 89), é uma resultante dos processos anteriores, que tem base nos princípios didáticos apresentados no Processo lúdico e no Processo de vetores, mas que confluem ao modo de cada artista.

Neste terceiro momento, compreendo perfeitamente o que Vianna queria dizer com “a técnica se transformar na segunda natureza do artista”, pois dentro de um processo criativo que se insere em um tipo estético, seja ele qual for, é necessário que haja dança – no sentido que dança é vida. Para que a dança aconteça os corpos devem se mover assim como respiram, sem julgamento, sem aprisionamentos, sem seguir paranoicamente conceitos e exercícios em repetições desprovidas de conteúdo.

Com isso quero dizer que somente a técnica pela técnica, pelo virtuosismo não é o bastante quando lidamos com processos composicionais para a cena da forma que defendemos, consciente e subvertedora de visões reducionistas do corpo. Sendo assim, o que tomamos por conteúdo é aquilo que outrora evidenciamos como fluxos energéticos, como intenções, como afetos e vontade/desejo. No entanto, o uso da técnica não é descartado, muito pelo contrário. A técnica quando superada do seu estágio meramente instrumental de repetições, com a finalidade de fixação, pode alcançar outro patamar. Este outro lugar da técnica transcende a forma e se coloca em diálogo com o sujeito, afetando e sendo afetada em seu *modus operandi* e *modus vivendi*, deste modo pode se compreender que a Técnica Klauss Vianna traça um caminho que vai do *modus operandi* ao *vivendi*.

Deste modo, a criação é entendida aqui como o caminhar, tem princípios, conceitos, fundamentos, mas estes já são inerentes ao ser humano, pois ao caminhar não

se pensa “agora vou levantar o pé, que está diretamente relacionado ao joelho e este a crista ilíaca²⁴, que juntos promovem o direcionamento do meu caminhar e blablabla”, somente se caminha. Isto é, o Processo de criação/pedagógico deve ser este momento simples e complexo de caminhar, ou melhor, da Técnica apropriada, se valendo como uma segunda natureza do artista.

3.2 A Técnica em meu corpo

Como explicitado anteriormente, minha trajetória de inserção e investigação na Técnica Klauss Vianna tem início no ano de 2009, quando ingressei no curso de Bacharelado em Artes Cênicas, na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Neste período optei por participar de um Projeto de Pesquisa intitulado *Técnica Klauss Vianna e dramaturgia corporal: estudo sistêmico de movimento consciente em trabalho de atores*, que era ofertado pela Professora Ceres Vittori Silva, como mencionado anteriormente.

A linha que perpassou por estes quatro anos esteve fortemente marcada pelo que denominamos imagem corporal, que era cinética e não estática, que dizia respeito ao como cada atriz-pesquisadora participante do projeto lidava, enxergava, dançava com as suas conquistas e dificuldades em movimento corporal. Ou seja, selecionavam-se aspectos que haviam sido trabalhados como apoios ativos-passivos, oposições, processo de vetores, eixo-global, enfim, e se compunha uma partitura de movimento que representasse o momento atual daquele corpo após ser transpassado e afetado pela Técnica.

A princípio, eu, assim como as demais integrantes do grupo elegemos, cada uma ao seu modo, estruturas corporais mais simples. No entanto havia complexidade, que talvez não estivesse na forma escolhida, isto é, no desenho que se projetava no espaço, mas sim no reconhecer em cada uma de nós, de forma consciente, com qual e tal elemento já conseguíamos manipular e controlar em nossos corpos. O contrário também era efetivo, no sentido de ter ao menos consciência de quais princípios meu corpo ainda não assimilava e ainda necessitava de tempo e de respirar e repetir.

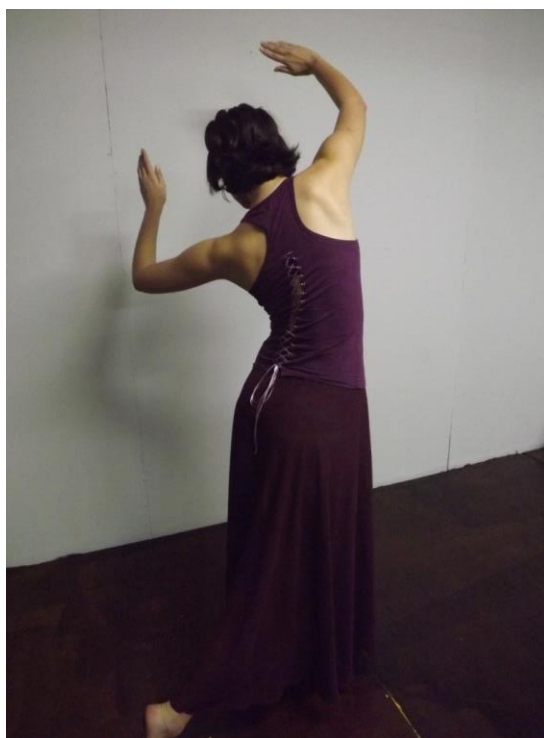
Essa primeira partitura, chamada de imagem corporal, fazia parte de uma trajetória que foi composta por mais outras duas imagens corporais. O percurso entre a

²⁴ A crista ilíaca faz parte dos ossos ilíacos, que compõem a maior parte do quadril, abrangendo os ísquios e a púbis. É possível localizar a crista ilíaca acima da virilha emoldurando a parte inferior do ventre.

primeira e a terceira imagens era marcado pela complexificação tanto do uso da Técnica como, principalmente, da consciência de movimento conquistada no intervalo de tempo entre uma e outra (cerca de três anos).

Cada imagem corporal consolidada tinha o peso de um “resultado”, ou melhor, um fechamento de um ciclo do espiral de introspecção no estudo da Técnica Klauss Vianna. Portanto, estivemos sempre em processo de construção e destruição buscando, de certo modo, encontrar a cada dia, a cada repetição da partitura corporal, o conteúdo da forma. Isto é, dar espaço para o movimento novo, para a promoção de outras perspectivas dialógicas e, em relação a isso nos reportamos a um dos princípios de Klauss Vianna, a saber: o percurso gerado entre o ponto inicial e o final é o que mais interessa e não estes pontos em si. O modo como se preenche de intenção um dado movimento o diferencia da execução deste mesmo movimento realizado por outra pessoa, pois cada uma imprime seus desejos, que atravessam o movimento e podem se expressar em inúmeras faces.

Figura 4 - Fragmento da 3ª partitura corporal (ensaio de *O Terceiro Personagem*)



Fonte: Arquivo pessoal. Atriz: Kátia Maffi. Foto: Jessiara Menezes. Autor: Klauss Vianna.
Direção: Ceres Vittori Silva.

Durante quatro anos estive juntamente com o grupo de pesquisa em sala de aula, investigando e explorando o meu corpo, o meu laboratório de experimentos, tropeçando

e levantando, cristalizando e entrando em crise e reestabelecendo o sentido de estar lá. Ao longo dos dois primeiros anos, esboçamos um plano de oficina, a partir do que nos instigava a treinar e o que nos levava a crer que são exercícios potenciais para a percepção e conscientização do movimento, sempre, é claro, apoiadas na Técnica Klauss Vianna.

Esta oficina levou o nome *Aula Interativa*, foi criada no ano de 2010 e sendo ofertada em: atividades acadêmicas do curso de Artes Cênicas da UEL; no Projeto *Quinta no Museu*, do Museu Histórico de Londrina, aberto ao público em geral; na Universidade Federal de Ouro Preto dentro da programação da 8ª Semana de Artes. Esta oficina era ministrada pelos integrantes do Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna. A cada oferta da oficina um número de integrantes do Núcleo era designado a conduzir os exercícios, um por exercício. Quando não se estava na função de condutor, o integrante realizava as proposições juntamente com os participantes da oficina.

Na *Aula Interativa* os participantes poderiam tomar a atitude de *ser ouvinte-observador* ou *estar cinético-observador*, ou seja, em experimentar a aula em seu corpo. Vale sempre lembrar que esta oficina foi criada para que nós alunos-pesquisadores pudéssemos desenvolver e experimentar de forma prática a didática, o lugar de ser professor. Então, em cada *Aula Interativa* quatro alunos do projeto de pesquisa eram responsáveis pela aplicação dos exercícios. E assim, íamos alternando, para que todos pudessem ter a experiência.

A *Aula Interativa* era dividida então em cinco momentos:

1º) Massagem nos pés:

Descrição: abrir espaço entre os ossos dos pés, diferenciar o que no dia a dia entendemos como um bloco só: o pé! Neste exercício, são apresentados e trabalhados praticamente, em forma de uma *massagem*, cada parte, por mínima que seja, e que compõe o nosso pé, sendo os dedos, com o entendimento de falanges, os metatarsos, o tarso, os maléolos, o calcâneo²⁵.

²⁵ Todos os termos apresentados são anatômicos e constituem a estrutura dos pés. Para se compreender melhor os dedos dos pés apresentam falanges proximais, falanges proximais e falanges distais, que são os ossos que compõem os dedos; os metatarsos são cinco e se localizam na parte inferior do pé, onde costumeiramente são chamados de almofadinhas, logo abaixo dos dedos, os metatarsos são os apoios que se usam ao tentar ficar na ponta dos pés; o tarso, por sua vez, está na parte superior do pé, popularmente é referido como o peito do pé, é formado por sete ossos em duas filas que se ligam ao calcanhar; os maléolos estão localizados nos tornozelos e correspondem às terminações da tíbia e da fíbula, eles são responsáveis pelo movimento de flexão dos ossos dos tornozelos; o calcâneo é o osso posterior do calcanhar. (<http://www.auladeanatomia.com/site/pagina.php?idp=65>)

Figura 5 - Massagem nos pés



Fonte: Arquivo pessoal (Oficina realiza em Ouro Preto pelo Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna, na 8ª Semana de Artes da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto/2012). Foto: Guilherme Mantovani.

2º) Toque 1 e Toque 2

Descrição: exercício feito em duplas (geralmente um integrante do grupo de pesquisa e um cinético-observador), onde um integrante da dupla será tocado e o outro imprimirá o toque e depois trocam-se as funções.

O objetivo deste exercício é que a pessoa tocada possa sentir o toque em suas características: leve, pesado, forte, fraco, quente, frio, e deixar com que o seu movimento seja conduzido. Quem toca escolhe uma parte do corpo do outro para tocar, por exemplo, se eu tocar a ponta do seu nariz, qual será o modo pelo qual você deixará a ponta do seu nariz ser o motor do movimento de todo o seu corpo.

Além de objetivar a consciência da reverberação da qualidade do toque impressa, o exercício também tem função de despertar o corpo através do toque em partes inesperadas do corpo, partindo de um estímulo externo – o toque da outra pessoa. A impressão do toque de outra pessoa, neste caso, possibilita momentos de surpresa, ou seja, o corpo pode despertar-se para novos ou outros modos de resposta, diferentes daqueles que já estamos habituados.

Em tal perspectiva, o movimento o qual estávamos habituados, pode se desdobrar em novos movimentos. Não obstante, o ganho deste exercício também se dá pelo fato de tal movimento partir de uma localização corporal que nunca antes tenha sido mapeado em seu próprio corpo. Este exercício prioriza o estado de atenção e escuta

corporal aguçada, pois o tempo de resposta entre o toque e o movimento deve ser imediato.

Enquanto que o Toque 1 segue o fluxo do toque, o exercício Toque 2 trabalha nos mesmos princípios, porém quem está sendo tocado deve resistir a impressão do toque. Neste exercício é muito fácil que se vejam corpos disputando forças, como se fosse uma briga, porém não é este o objetivo! O Objetivo é ao contrário do toque 1, iniciar o movimento por oposição ao fluxo, ou seja, utilizando de uma contra-intenção do movimento, com um tônus muscular mais intenso.

Ambos os exercícios – toque 1 e 2 - também podem variar com a noção de lento e rápido dependendo de quem toca, o que pode abrir espaço para novas percepções no corpo de quem recebe o toque e concretiza em movimento.

Figura 6 - Exercício Toque 2



Fonte: Arquivo pessoal. (Oficina realiza em Ouro Preto pelo Núcleo de Pesquisa Klaus Vianna, na 8ª Semana de Artes da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto/2012). Na foto: Milton Renda Netto e Stefany Araujo. Foto: Guilherme Mantovani.

3º) Explorando as articulações: Ao som de percussionistas (ou mesmo na ausência deles, o exercício é possível, a diferença é a impressão do ritmo e andamento e intensidade de movimentos quando há a presença de uma música externa ao do próprio corpo de quem está na aula):

Descrição: Este exercício segue num fluxo de continuidade dos anteriores, tecendo uma linha condutora da aula. Na exploração das articulações um dos integrantes do grupo, responsável pelo exercício, cita em voz alta uma parte do corpo, por exemplo,

joelhos, então a partir do comando “joelhos”, todos experimentam movimentos corporais que tenham como origem a movimentação dos joelhos, e depois cotovelos e aí por diante. O objetivo deste exercício é liberar as articulações, abrindo desta forma espaço para que o corpo todo possa respirar, liberando os fluxos de energia que o percorrem possibilitando outras formas de se expressar.

Durante a exploração das articulações há alguns comandos de pausa, quando todos param o movimento, porém não se pode perder a intenção dele, pelo contrário, na pausa, há espaço para perceber o movimento latente em nosso corpo e o objetivo nessa pausa é projetar o movimento, como se a imagem fosse crescer. Neste momento de pausa os alunos-pesquisadores performavam o texto *Nós somos os propositores* de Lygia Clark. O texto de Clark acompanhou todas as *Aulas Interativas*, sempre neste exercício, sendo a ideia central da sua utilização com fundante do estilo de oficina que o Núcleo arquitetou: projetar o movimento latente na palavra, no olhar, direcionando-a em intenções ao outro no momento de pausa. Sendo assim, as possibilidades de diálogo que emergiam no contato entre ministrantes e participantes da oficina era o ponto articulador da proposta.

Figura 7 - Exercício explorando as articulações (momento livre para experimentações)



Fonte: Arquivo pessoal. (Oficina realiza em Ouro Preto pelo Núcleo de Pesquisa Klaus Vianna, na 8ª Semana de Artes da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto/2012). Foto: Guilherme Mantovani.

4º) Espiral (em 8; 4; 2; 1 tempos):

Descrição: Assim como no momento anterior, pode haver ou não o acompanhamento de percussão. O exercício inicia com todos no chão, no local que cada um escolhe estar e por lá se deitar, a meta estabelecida no exercício é sair da posição deitado e chegar de pé, passando por variações de níveis baixo, médio e alto²⁶, sempre visitando todas as possibilidades de frente, ou seja, em um movimento em espiral.

Em primeira instância, este percurso deveria ser realizado em 8 tempos que eram contados em voz alta pelo pesquisador responsável pelo exercício, depois a segunda vez em 4 tempos, e por aí em diante. Todos os tempos eram contemplados com o percurso de deitado para em pé e o inverso fechando um ciclo em espiral.

5º) Relaxamento:

Descrição: Ao terminar o espiral em 1 tempo se realiza um momento de relaxamento que consiste em realinhar pela sétima vertebra cervical de cada participante, que deve estar de pé. Após esse primeiro passo o comando individual é para que pese o corpo, deixando-se ser conduzido até o chão, sempre cuidando da coluna. Por este motivo o condutor tinha a preocupação em pedir para que o participante *enrolasse* a coluna vertebra por vertebra, e se segue com a condução de um a um até o chão, onde são colocados deitados e com o corpo alinhado. Permanecem um tempo nesta posição até que se acalmem e percebam/sintam ou não tudo o que transitou em seus corpos por aquele momento de aula.

Após a aula, sempre um círculo com todas as pessoas presentes é aberto e inicia-se um espaço para reflexão-avaliação-dúvidas-comentários, atitude que prezamos muito por enriquecer ambas as partes (pesquisadores do projeto e participantes da oficina) e também por poder trocar mais experiências.

Além da *Aula Interativa*, que configura um Processo criativo e pedagógico, estar presente em pesquisa na Técnica Klauss Vianna também me proporcionou, juntamente ao grupo de pesquisa, dois resultados estéticos: *Pés-des-Deux* e *O Terceiro*

²⁶ O conceito de níveis aqui é tratado sob a ótica de Rudolf von Laban, consultar livro *Domínio do movimento* (1978).

Personagem, texto homônimo de autoria de Klauss Vianna²⁷. Ambos os espetáculos teatrais tiveram a direção de Ceres Vittori Silva e fizeram parte do nosso processo de criação do grupo.

O trajeto de construção de *Pés-des-Deux* teve início nos pés, visto que o próprio título do trabalho é um jogo de palavras que se remete ao *Pas-des-Deux*, uma parte de um balé clássico dançado pelo casal e, *Pés-des-Deux*, dois pés, passo dos pés. A prática da Técnica Klauss Vianna, assim como já apresentada, coloca os pés como “para-raios” da energia do corpo. Por esta competência agregada aos pés, transpusemos no processo criativo deste espetáculo o início de cada partitura corporal pelos pés, que protagonizaram cada primeiro fragmento de proposta cênica apresentada por duplas e trios e, posteriormente, foram abrindo espaço para outros princípios como, as oposições, por exemplo, muito presente tanto nas imagens cinéticas como sonoras do espetáculo.

Foi a partir dos pés que o corpo todo se estruturou cineticamente, bem como a partir da noção de corpo que foge ao habitual, sendo assim assumindo como corpo todo uma parte apenas dele como, por exemplo, as mãos, as pernas, ou ainda entendendo por corpo os diálogos e fusões entre o humano e o objeto. Sobre esta noção de corpo fragmentado nos inspiramos na leitura do livro *O corpo impossível*, de Eliane Robert Moraes.

Essas questões que rondam a “construção e a desconstrução” da ideia formal de corpo estão calcadas na relação das práticas que o Núcleo vinha se propondo sobre as questões e princípios da Técnica Klauss Vianna. Esses princípios e paradigmas da Técnica, que abordamos anteriormente, emancipam a noção de corpo, de modo que outrora foi possível a aproximação com o conceito de *Corpo sem Órgãos*, proposto por Antonin Artaud.

Na perspectiva da construção sonora, *Pés-des-Deux*, teve sua esfera constituída a partir de todos os corpos envolvidos de atores e atrizes, sem nenhum texto literário prévio definido. O trabalho de sonoridades desenvolvido emergiu das partituras corporais, das suas respectivas imagens, bem como da construção destes corpos-imagens em relação à diversos objetos inanimados.

²⁷ Apresentações: *Pés-des-Deux* – Mostra de Teatro e Circo de Londrina/2012; 8ª Semana de Artes UFOP (Mostra Miscelânea); minitemporada no Usina Cultural de Londrina/2012. *O Terceiro Personagem*: FILO – Festival Internacional de Londrina/2012; Mostra Maldita de Teatro, na cidade de Assis/SP /2012; Seminário e Mostra de Dança UFPR – Universidade Federal do Paraná/2012; minitemporada no Usina Cultural de Londrina/2012. FESTARA, na cidade de Araçatuba/SP (apresentação de um fragmento do espetáculo)/2013.

Figura 8 - Espetáculo Pés-des-Deux



Fonte: Arquivo pessoal. (Apresentação na 8ª Semana de Artes da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto/2012). Foto: Guilherme Mantovani.

Diferentemente do processo de criação de *Pés-des-Deux*, *O Terceiro Personagem*, que foi a montagem inédita do texto dramaturgico homônimo escrito por Klauss Vianna, se deu a partir das leituras do texto literário. No âmbito da encenação foi colocado em experimento em relação às três imagens corporais já mapeadas no corpo das atrizes do Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna. Tanto as imagens corporais das atrizes como as imagens que o texto permitia-nos imaginar traziam às atrizes suas próprias referências da infância, da adolescência e da fase adulta. A partir dessas imagens foram adaptadas ao texto histórias pessoais das atrizes.

Como já mencionado, as três imagens corporais deram início as primeiras tentativas de cena, estas imagens eram compostas por princípios da Técnica. A base de minhas imagens corporais se dava pelas oposições e apoios, como se pode observar na figura a seguir:

Figura 9 - Fragmento de imagem corporal



Fonte: Arquivo pessoal. (Apresentação do Espetáculo *O Terceiro Personagem*, autor: Klauss Vianna, no FILO – Festival Internacional de Londrina 2012.) Direção: Ceres Vittori Silva. Atrizes da esquerda para a direita: Kátia Maffi (plano baixo – no canto esquerdo), Bruna Cassemiro (plano alto – à esquerda ao fundo da imagem), Vitória Andrade (plano baixo – a frente da imagem) e Érika Cezário (plano alto – à direita ao fundo da imagem). Foto: Paloma Natácia de Lima.

No fragmento da imagem acima, observa-se em minha partitura, o apoio lateral em uma das pernas, assim como no abdômen, bem como se pode relacionar as oposições entre o topo da cabeça e a base da coluna, as mãos em relação aos cotovelos e ombros, os pés aos joelhos, entre outras relações que pelo ângulo da foto não são possíveis visualizar. Esta descrição ilustra um pouco do processo de jogo se dá entre a prática da Técnica e de sua presença na composição cênica.

Contudo, embora tecnicamente o movimento cinético estivesse bem resolvido, digamos assim, o modo como o texto literário foi apropriado a tais imagens corporais não alcançou, ao meu modo de ver, o que vislumbrava o corpo. A fala, para mim enquanto atriz performava muito mais o discurso que seus fluxos, suas pausas, seus silêncios. Nesse sentido, o texto literário prévio, se constituía para mim como uma imagem corporal ainda embaçada.

Figura 10 - Espetáculo *O Terceiro Personagem*



Fonte: Arquivo do FILO – Festival Internacional de Londrina, 2012. Atrizes da esquerda para a direita: Kátia Maffi, Jessiara Menezes, Érika Cezário, Vitória Andrade, Rachel Trambaioli, Bianca Beneduzi, Bruna Cassemiro. Autor: Klauss Vianna. Direção: Ceres Vittori Silva.

Entretanto, seja a produção cinético-sonora com texto prévio ou sem ele, em todos estes vértices de nossa criação, pude perceber uma relação com a questão da produção sonora. Mais precisamente a inquietação a respeito da produção vocal no âmbito da fala – da verbalização, me aconteceu no processo de montagem de *O Terceiro Personagem*. Como explicitado na introdução, foi neste processo que se abriram caminhos para várias indagações a respeito da transdução do texto literário à palavra proferida num contexto cênico.

Entre a fala do texto na *Aula Interativa*, a produção sonora em *Pés-des-Deux* e em *O Terceiro Personagem* há uma diferença. No primeiro enquanto produzia voz, meu corpo estava em movimento de pausa, de ampliação e projeção do movimento, mas sem sair do lugar, apenas trabalhando com intenções corporais, com intensidade de tons muscular. No segundo não havia verbalização, nem muito menos a transdução de um texto literário ao contexto cênico como havia no terceiro, onde a produção vocal se dava simultaneamente ao movimento corporal no espaço.

Tais diferenças podem parecer sutis, no entanto, foi no terceiro exemplo que percebi e tomei consciência do quanto me faltava uma escuta mais ampliada que favorecesse outras perspectivas dialógicas no âmbito da produção cinético-sonora, que é objeto desta pesquisa.

CAPÍTULO 4

Parâmetros do som: da percepção à produção

Estamos tão mergulhados em uma atmosfera sonora, ou melhor, em atmosferas sonoras, que muitas vezes nem percebemos a imensa quantidade de sons que nos envolve a cada segundo. Comumente não os percebemos por estarmos extremamente habituados a eles e, este condicionamento pode ser a razão de não estarmos, muitas vezes, conscientes da presença deles, quem dirá então dos elementos que os compõem e suas características.

Se, estamos envoltos de sons a todo o momento, não seria conveniente sabermos de onde eles vêm? Para Sundberg (2015, p. 42), “do ponto de vista puramente físico, o som consiste em microvariações da pressão de ar” e cada som tem origem em uma fonte, seja ela da natureza (sons de rios, vento, animais, etc.) seja humana (respiração, batimentos cardíacos, estômago roncando, voz, etc) seja mecânica tecnológica (aparelhos de som, relógios, etc.), como sugere Schaefer (2001).

Contudo, é certo que para o som se criar e transitar por tantos lugares quanto possíveis existem trajetos e, a respeito disso tem-se que:

Tecnicamente o som, do latim *sonus*, é energia vibracional em movimento. É onda que os corpos vibram. Essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que nossa orelha é capaz de captar; por sua vez, o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. Representar o som como uma onda significa que ele ocorre no tempo com uma periodicidade, qual seja, uma ocorrência repetida dentro de certa frequência. O som é o produto de uma sequência rapidíssima de impulsos, seguidas de sua reiteração (LIGNELLI, 2014, p. 40).

Nesse sentido, o som está relacionado ao movimento, a sequências de impulsos, com picos e vales, ou seja, ele nasce, se desenvolve e se finda para novamente nascer e dai por diante. Esses movimentos cíclicos sugerem o movimento ondular descrito acima, isto é, este movimento é o veículo para que os sons se propaguem e atinjam outros corpos de maneiras distintas das quais ele afeta a sua própria fonte de emissão.

De acordo com a relação som-movimento aponta-se que:

A primeira constatação acerca do fenômeno acústico e da existência dos sons diz respeito a esta dupla lei inexorável: sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo. Como as moléculas estão em contínuo movimento, a produção de sons é, na verdade, ininterrupta[...] (MENEZES, 2003, p. 19).

A respeito dos apontamentos anteriores vislumbramos o som, acusticamente falando, sendo que a percepção e a recepção pelo aparelho auditivo encaminham as vibrações ao cérebro que, por sua vez, processa, de acordo com questões culturais, morais, éticas, estéticas, quais sentidos serão atribuídos a estes sons. Os sons são capazes de nos silenciar e ensurdecer, amedrontar e encantar, nos mover e paralisar. Eles carregam símbolos e significados, são preenchidos por características, identidades; têm um corpo, invisível. No entanto, este corpo invisível viaja dos processos químicos aos da física (acústica) e, mesmo não sendo palpável pode alcançar, mover e afetar desde objetos a humanos.

No contexto cênico, o som é um de seus elementos constituintes. Está presente na música de cena, na sonoplastia, no peso ou na leveza do deslocamento de atores em cena, na fala, no canto e entre tantas outras e inúmeras possibilidades. Pode gerar atmosferas que aconcheguem o espectador como também podem o incomodar a ponto de provocar náuseas. Mas como realizar tantas proezas por meio dos sons?

Com a finalidade de estudar a questão sonora no âmbito cênico, mais exatamente na produção sonora realizada/criada pelos artistas da cena, se torna de suma importância que haja consciência e aprofundamento em suas características de modo que se possa, a partir do conhecimento e reconhecimento de determinados parâmetros, aumentar as possibilidades de jogo e de efeitos que se objetiva em determinadas estéticas, peças, ou ainda em composições de personagens, em específico.

Em suma, ao tratarmos dos sons na cena, sejam eles produzidos por aparatos tecnológicos ou pelos performers e, mais exatamente neste último caso, geramos um deslocamento necessário em questões de consciência dos parâmetros dos sons que, no último caso, se colocam em relação à estrutura corpórea do indivíduo que estará em ação. A entrada pela via técnica, estudando isoladamente cada parâmetro, mostra-se como um caminho para que elucidar e pontuar as características individuais, que em cena serão vislumbradas em conjunto num amalgama técnico-poético.

Com isso, acreditamos que ao individualizar o estudo de cada parâmetro é possível abranger maiores contatos entre os demais quando em processo de composição, visto que se conhecemos a fundo cada um poderemos enriquecer seus pontos de contato com os outros, extrapolando-os e ressignificando-os conforme o desejo poético e estético. Enfim, para atrizes e atores, produzir sons vocais ou mesmo sons de fala/canto

requer, ao que defendemos, um agenciamento consciente do trabalho corporal, isto é, a coordenação e o diálogo ampliado entre o cinético e o vocal.

4.1 Os sons e seus parâmetros

Compreendido sob quais aspectos nos referimos aos sons vamos tratar de seus parâmetros. Mas, o que são parâmetros sonoros? São características ou variáveis que permitem definir ou comparar um som ao outro. Esta ordem, ou classificação dos sons por suas características acústicas são abordadas, geralmente, num tronco comum entre músicos e pesquisadores dos sons, que são: intensidade, frequência e duração.

Embora em âmbito laboratorial, referente à acústica, o timbre não seja considerado um dos parâmetros do som e sim uma resultante de parâmetros como a intensidade e a frequência, como se observa em Menezes (2003) que ao isolar o som pensando em sua estrutura mais simples, um som senoidal²⁸, por exemplo, este não apresentara a característica timbre. Já no âmbito da performance, diferentemente das análises laboratoriais, o humano percebe de outras formas as características do sons. Nesse sentido e, pela escolha deste trabalho, abordaremos o timbre como um parâmetro sonoro, visto que segundo Lignelli (2014) sua qualidade opera mudanças e significações múltiplas no contexto cênico.

Pelos motivos apresentados, pensando cenicamente ao invés de acusticamente em um primeiro plano, temos a possibilidade de ampliar a gama das características que interferem fortemente na composição de uma cena e/ou de uma personagem, interferindo no modo como o texto, a fala será percebida e mesmo como ela afetará o espectador.

Deste modo, elegemos a gama de parâmetros do som que estão apresentadas por Lignelli (2014) como: silêncio; ruído; intensidade; frequência; timbre; ritmo; contorno; direcionalidade; reverberação. Os acréscimos que o autor faz de parâmetros que não são considerados pela acústica têm concretude uma vez que tais características sonoras se relacionam efetivamente com a escuta e os efeitos que eles causam em situações de

²⁸ O som senoidal seria o som em seu estado mais puro, isto é, livre de interferências, representando assim o tipo mais simples de vibração. No entanto é muito difícil percebermos um som como senoidal, a não ser que seja gerado eletronicamente isolado da natureza, pois os sons presentes na natureza são sobreposições de diversos sons senoidais, visto que o contato das vibrações sonoras com qualquer tipo de superfície, seja esta até mesmo uma membrana do sistema auditivo humano geram interferências que já não garantem mais a pureza de tal som. Informações com base em MENEZES (2003).

performance, “eles acabam por se tornar atributos de todo o som da percepção humana” (LIGNELLI, 2014, p. 92).

Sob esta perspectiva faremos ainda um recorte, selecionando apenas três destes parâmetros por razões já explanadas na introdução deste trabalho. Com tal escolha não desconsideramos a relevância dos demais parâmetros sonoros. Nesse sentido, a seguir abordaremos intensidade, frequência e timbre isoladamente, apresentando seus conceitos e demais atribuições em que estes sons se inserem tanto no contexto cotidiano como artístico. Faz-se por objetivo, neste sentido, perceber suas qualidades e potencialidades para que, conscientemente, se possa trabalhar com tais parâmetros em composições cênicas. E, mais que isto, coordenar a produção sonora por meio da investigação de seus parâmetros aos movimentos cinéticos, traçando caminhos para esta cooperação cinético-sonora consciente no trabalho de atores e atrizes.

Esperamos que com estas apresentações possamos compreender que por meio da conscientização destas estruturas sonoras temos a possibilidade de criar e recriar efeitos estéticos e até mesmo de sentidos e, mais a frente, ter base para os encaminhamentos e análises da prática cinético-sonora proposta no próximo capítulo.

4.1.1 Intensidade

Mesmo sendo um termo que se refere à acústica, em um linguajar geral de artistas da cena é comum verificarmos a utilização do termo intensidade para a produção cinética. Nessa seara, tal termo pode ser entendido como o movimento que possui energia, que contenha passividade e atividade necessárias, ou ainda, movimento que tenha foco, que esteja direcionado, enfim, há uma variedade do que possa corresponder ao termo.

Observamos uma aproximação entre o uso do termo intensidade no som e no movimento que vale refletir, ao menos por uns instantes. Falar em passivo e ativo é também falar de força empregada. Se nos recordamos do capítulo anterior, lembraremos que nos referimos a estes apoios, os quais se diferenciam pela impressão ou não de força (energia) sobre uma superfície. Analogicamente, a intensidade na produção sonora também imprime forças, por exemplo, em grupos musculares específicos, como se observa na figura 2 (p. 36) que apresenta uma tabela de funções dos grupos musculares e, percebe-se que no trabalho de inspiração e expiração, bem como o trabalho de suporte

e apoio que esses músculos exercem muitas forças agindo para que haja desde o enchimento da caixa torácica até a manutenção da verticalidade, agindo contra a gravidade. Essas forças podem, ainda, se alterar quando se varia de uma intensidade de som menor para uma maior.

Podemos ainda ressaltar essa aproximação de intensidade no movimento e no som se analisarmos o modo como os sons são percebidos pelo nosso cérebro:

[...] a intensidade percebida pelo cérebro cresce na medida em que, proporcionalmente, o montante de energia sonora absorvida pelo ouvido também cresce. [...] Quando uma força move um dado objeto, ela transfere a esse objeto uma certa energia. Isso explica como o montante de energia absorvida pelo ouvido depende diretamente da pressão de sua amplitude, ou seja, do tanto de energia transmitida ao objeto pela força que o move (MENEZES, 2003, p. 134).

Nesse sentido, Menezes (2003, p. 136) conclui que “[...] em geral o cérebro estima a intensidade de um som pelo número de impulsos por segundo emitidos pelas fibras nervosas”. Isto é, para que os sons sejam percebidos, o nosso corpo depende do movimento, os impulsos nervosos. Mais uma vez notamos o quão conectado está um nível de percepção corporal ao outro e, a relação, seja micro aos olhos (impulsos nervosos) ou macro (uma performance cênica) possivelmente impulsiona outras ordens de expressões e conseqüentemente poderá desencadear graus distintos de sinestesia e cinestesia aos espectadores.

Para que não haja confusões quando lidarmos com propriedades acústicas e cinéticas, trataremos, de agora em diante, do termo intensidade apenas no âmbito sonoro. Mais especificamente na voz, no processo fonatório, a variação de intensidade depende, sobretudo, da pressão subglótica que é reguladora da força expiratória, elástico-musculares ou intencionais (GALIGNANO, 2013). Para ficar mais clara esta exposição nota-se que, como vimos no segundo capítulo, existe uma pressão que se localiza abaixo da glote, pressão chamada subglótica. O controle desta pressão de ar influencia diretamente os níveis de intensidade sonora. Isto é, quanto maior pressão subglótica, maior a intensidade na produção sonora e quanto menor pressão, menor será a intensidade (SUNDBERG, 2015).

O inverso também é possível, no entanto, foge ao que seria natural em um processo de expiração com a presença de sons, gerando assim um esforço para além do habitual. Neste caso, é necessário que os músculos abdominais, diafragmáticos e, principalmente, os intercostais operem funções de apoio e suporte, para que o controle

da saída de ar e sustentação da pressão subglótica se mantenha apropriada para a emissão de sons de menor intensidade com muita pressão e de intensidades maiores no caso de pouca pressão.

Podemos até mesmo relacionar esse processo aos apoios já discutidos na Técnica Klauss Vianna, no que tange aos apoios do aparelho fonador, pensando em termos de tomar consciência, e de tais apoios estarem passivos e/ou ativos e dominar, por meio de aquisição técnica, a transição entre um e outro, com a finalidade de, por meio de controle consciente, variar intensidades vocais em cooperação aos movimentos cinéticos. Esse tipo de discussão será melhor encaminhada no próximo capítulo.

Em um contexto mais cotidiano, para exemplificar um possível uso de variação de intensidade, Galignano (2013, p. 118, tradução nossa) aponta que “como parâmetro estritamente técnico, a intensidade, também desempenha o papel de indicar, ou cobrir, a proeminência da sílaba tônica na palavra, mas também é mutável em relação aos fonemas ligados à ênfase e à entonação da frase”²⁹.

A intensidade, em simples palavras, está ligada ao quão sutil e o quão forte é um som e, mais tecnicamente, está relacionada à amplitude e ataque das vibrações das moléculas das fontes sonoras como, por exemplo, a variação de um sussurro à um grito e o trajeto gradativo entre eles está no âmbito da intensidade. Sua mensuração se dá, em geral, como elucidado no primeiro capítulo, em decibéis (dB) em referência ao criador da escala Alexander Graham Bell, mas sua medição também pode ser feita “em *Fons* – cunhado por Harvey Fletcher e W. A. Munson (1933) – e em *Sones* – concebido por Stanley Smith Stevens (1936)” (LIGNELLI, 2014, p. 117).

Essa progressão que vai do som mais sutil ao mais forte pode ser entendida como a amplitude da onda, isto é, as fontes sonoras sofrem variações de pressão periódica e isto altera a amplitude da onda (GALIGNANO, 2013). A sensação que temos quando a onda sonora sofre esse tipo de variação é aquela muito conhecida de aumentar ou diminuir o volume do aparelho radiofônico.

No entanto, tais assimilações como: intensidade-volume, intensidade-amplitude, intensidade-pressão, intensidade-energia, intensidade-força entre outras são, de acordo com Menezes (2003), noções aparentadas, porém com acepções ligeiramente distintas. Essas noções nos auxiliam a perceber, a sentir e a compreender o fenômeno da

²⁹ “Come parametro strettamente tecnico l’intensitatà riveste anche il ruolo di indicare, o ricoprire, la prominenza della sillaba tonica nelle parole, ma è mutevole anche riguardo ai fenomeni legati all’enfasi e all’intonazione dele frasi” (GALIGNANO, 2013, p. 118).

intensidade, que podem ser divididas, segundo o autor, em oito níveis dinâmicos, comumente associados ao volume, sendo eles ordenados em três grupos: os sons de graus suaves, os intermediários e, os de níveis fortes. O primeiro grupo consiste nos sons *ppp* (*pianissíssimo*), *pp* (*pianíssimo*) e *p* (*piano*); o segundo grupo corresponde aos sons *mp* (*mezzo-piano*) e *mf* (*mezzo-forte*); e no terceiro grupo estão os sons *f* (*forte*), *ff* (*fortíssimo*) e *fff* (*fortissíssimo*).

Vale ressaltar que para atingir amplitudes máximas como, por exemplo, em um som *fff* as ondas sonoras se reiteram no tempo e são representadas em ciclos como podemos verificar a seguir:

[...] as vibrações das fontes sonoras não têm início imediatamente com amplitude máxima. Elas necessitam de vários ciclos, e algum tempo é despendido para atingi-la. A duração desse processo é variada e segue até que o som atinja sua amplitude máxima, depende das características de seu ataque. Ataques mais abruptos e firmes levam mais rapidamente à amplitude máxima do som; ataques mais brandos e leves precisam de mais tempo para alcançar o máximo (LIGNELLI, 2014, p. 115).

Assim, entendemos que as vibrações das fontes sonoras necessitam completar vários ciclos em determinados períodos temporais para que se alcance o seu ápice em amplitude; conta ainda com o fator ataque³⁰, que pode ser mais abrupto ou mais brando, como explicitado acima, interfere no quão rápido ou lento será o processo de chegar de um som com uma intensidade menor até uma intensidade maior (LIGNELLI, 2014). Em suma, os ataques mais abruptos correspondem a níveis maiores energia empregada e os mais leves, níveis menores.

Contudo, vimos que amplitude e intensidade, assim como outros termos são proximais e se associam, desta feita:

A amplitude é medida em Newtons por metro quadrado (N/m²), sendo que o limite mínimo de audibilidade representa uma amplitude de aproximadamente 0,00002 N/m². No limite oposto, a amplitude de 200 N/m² representará o limite máximo de audibilidade, no qual temos a sensação de que todo nosso corpo (não somente nossos ouvidos) está percebendo a intensidade do som (MENEZES, 2003, p. 29).

De acordo com o autor, a sensação de percepção de intensidades sonoras se espalha pelo corpo, não se encerrando nas orelhas. Com isso, podemos inferir que a amplitude da onda sonora afeta não só a fonte produtora, em referencia ao controle de

³⁰ O ataque é o regime transitório inicial de um som, isto é, a iniciação da fonação ou o primeiro golpe do arco nas cordas de um violino, por exemplo.

pressão e do fluxo de ar na expiração, como também reverbera no corpo de quem está a ouvi-lo.

No contexto cênico, podemos observar que ao desempenhar uma variação de intensidade em um processo de fala, por exemplo, sem que haja com isso a variação de outros parâmetros (a não ser que essas mudanças sejam propositais) pode agregar valores outros, ampliando as possibilidades de significação daquele acontecimento bem como de agenciamento de afetividades e sentidos da performance. De fato, ter consciência sobre os aspectos sonoros, parâmetro a parâmetro, permite aos artistas da cena saírem de uma zona limítrofe em que o pensamento focado na produção de maiores intensidades está exclusivamente a serviço de se fazerem ouvidos e, com isso, podem operar no âmbito da escuta.

4.1.2 Frequência

O uso de variações de frequência em nosso cotidiano é mais habitual do que se imagina e muitas vezes ocorre de forma automática e sutil como, por exemplo, quando afirmamos ou indagamos alguma sentença: - “Você sabe qual é a definição de frequência.”; - “Você sabe qual é a definição de frequência?” No momento em que lemos a interrogação em voz alta, possivelmente notamos uma diferença tanto no início quanto na finalização da frase em relação ao final da afirmação. Esta sutil modulação na frase, que diferencia uma afirmação de uma interrogação, tem a participação do parâmetro do som frequência; ao identificar uma pergunta nos utilizamos de uma frequência mais aguda, para assim indicarmos o sinal “?” e, para a afirmação uma frequência mais grave indicando o sinal “.”.

Neste contexto, o fator “desejo perguntar” somado ao fator “se fazer compreender” dão conta automaticamente das alterações de frequência na frase proferida. Entretanto, no contexto teatral, cada frase, cada palavra, assim como cada movimento, cada detalhe de encenação significam ou sugerem algo que é objetivado pelo performer. Deste modo, o conhecimento e o controle sobre o parâmetro frequência pode contribuir com nuances e composições de sentidos na cena.

Em uma visão mais técnica, a frequência está no âmbito de oscilações das ondas sonoras, sendo que quanto mais oscilar no tempo, mais agudos serão os sons e quanto menos oscilações, mais graves. A sua variação, também pensada em nível de gradação,

pode ser percebida ao deslizar os dedos em continuidade sobre o teclado de um piano; em desenhos animados, por exemplo, quando este tipo de glissando³¹ é utilizado temos a sensação e, frequentemente, a imagem de um objeto sendo elevado ou despencando de um lugar muito alto.

O caminho gradual e sutil em que variam as frequências podem soar imperceptíveis às nossas orelhas, no cotidiano, devido ao fato de estarmos habituados a alguns sons como, por exemplo, o som das luzes fluorescentes que estão presentes em quase todos os ambientes que frequentamos. Esse tipo de luz está vibrando numa frequência de 60 Hz³² e, nossa capacidade auditiva frequencial, como visto no primeiro capítulo, vai de uma faixa de 20 Hz a 20.000 Hz, ou seja, a frequência de uma lâmpada está dentro da nossa faixa de audibilidade, contudo, não direcionamos nossa atenção a tal som devido à probabilidade de estarmos habituados a ele.

A quantidade de vezes por segundo em que as ondas oscilam são mensuradas em Hertz (Hz), em homenagem ao físico Heinrich Rudolf Hertz. “Se uma corda vibra de maneira a oscilar 60 vezes por segundo, dizemos que tem uma frequência de 60 ciclos por segundo. [...] A frequência nessa perspectiva, se refere diretamente ao número de vezes que a oscilação ocorre no tempo” (LIGNELLI, 2014, p. 129), ou seja, tem-se, neste caso, um som de 60 Hz que se equipara ao exemplo acima do zumbido das lâmpadas fluorescentes.

Nesse sentido, Lignelli (2014, p. 132) observa que “qualquer objeto físico tem uma frequência de vibração natural e inerente”. Sob esta perspectiva, nota-se que no som vocal, quando este é produzido, a vibração das pregas vocais corresponde ao número de vezes que as ondas sonoras irão oscilar no tempo, bem como a energia do fluxo de ar que por elas transita, influencia esse número de oscilações no tempo.

De acordo com Sundberg (2015), a frequência que produzimos a partir das pregas vocais é chamada frequência de fonação e, a produção de distintas frequências de fonação ocorre na glote (espaço entre as pregas vocais). Neste caso, a ação da musculatura da laringe é a responsável pela variação de frequências, visto que “a ação da musculatura que determina o comprimento, a tensão e a massa vibrante das pregas vocais [...]. Quanto mais longas, tensas e finas as pregas vocais, mais alta será a

³¹ Glissando é um “elemento contínuo (descendente ou ascendente) que efetua um ‘deslize’ das frequências [...]” (MENEZES, 2003, p. 234).

³² Informações com base em Lignelli (2014).

frequência de fonação” (SUNDBERG, 2015, p. 39-40) e, quanto mais encurtadas, grossas e relaxadas as pregas vocais, mais baixa será a frequência de fonação³³.

O conceito de frequência carrega em si outras definições que a ele são relacionados e muitas vezes confundidos como: escala, intervalos, melodia, harmonia, tom e altura. A confusão teórica mais comum está relacionada à frequência e altura, como podemos verificar a seguir:

O fato de associarmos diretamente as *frequências* às *alturas* sonoras não significa que ambas as coisas sejam idênticas. A frequência está relacionada à *incidência vibratória* no tempo, enquanto que a altura relaciona-se muito mais com a *localização espacial* dessa mesma percepção num registro sonoro em que as relações periódicas não conseguem mais ser discriminadas de modo consciente por nosso entendimento ou juízo auditivo, sendo amalgamadas numa única sensação de um som, *grosso modo*, grave, médio ou agudo (MENEZES, 2003, p. 99).

Em relação às associações entre altura e frequência o autor nos apresenta um conteúdo que é proximal, ou melhor, complementar. Ambas, em relação, conferem aos ouvintes a sensação do som, que classificamos como grave, médio ou agudo. As três classes de sons são correlacionadas às alturas também no âmbito em que os classificamos respectivamente em sons baixos, médios e altos talvez em referências espaciais que demonstram oposição: baixo-alto. Para Lignelli (2014) essas convenções se associam histórica e culturalmente relativas.

Em decorrência de tais similitudes e confusões conceituais abordamos na figura 11 (página 79) os termos e suas definições para tentarmos compreender alguns de seus aspectos.

³³ Estes aspectos sobre a frequência de fonação serão encaminhados na sessão Sons vocais, no sub-capítulo 4.2.

Figura 11: Frequência e termos similares

TERMO	DEFINIÇÃO	EXEMPLO
Frequência	Número de ciclos ou períodos da vibração das ondas sonoras que se completam por segundo (MENEZES, 2003).	As pregas vocais de um cantor oscilando 440 vezes por segundo, teremos uma pessoa cantando em uma frequência de 440 Hz, ou seja, justamente na nota Lá (SUNDBERG, 2015).
Escala	Organização de frequências com grau de elaboração minuciosa (MENEZES, 2003).	Escala de Dó Maior (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si). Escala de Mi Maior (Mi, Fá sustenido, Sol sustenido, Lá, Si, Dó sustenido e Ré sustenido) (MENEZES, 2003).
Altura	Dimensão perceptiva, subjetiva de um som (SUNDBERG, 2015).	Sons graves são considerados baixos, sons agudos são considerados altos.
Intervalo	Distância entre dois sons com afinação definida no campo das alturas (LIGNELLI, 2014).	A oitava é um intervalo que compreende cinco tons e dois semitons. As notas oitavas, embora sejam diferentes conforme o contexto cultural, são sempre o retorno da nota, mas numa outra frequência (LIGNELLI, 2014).
Melodia	Combinação de sons; Estrutura/organização de sons compostas por um número limitado de notas (LIGNELLI, 2014).	A sucessão de notas da composição que mais se destacam em nossa mente (LIGNELLI, 2014).
Harmonia	Estruturação dos intervalos e das frequências em sua mais ampla acepção (MENEZES, 2003).	Seria o conjunto de relações entre alturas – definidas ou não – intensidades, timbres e ritmos de diferentes eventos sonoros em tempo e espaço específico (LIGNELLI, 2014).
Tom	Um som específico que atua como base ou guia para os demais sons prestes a soar (LIGNELLI, 2014).	O tom é uma nota específica como, por exemplo, um Lá que guiará um coro a cantar ou falar em uníssono.

Tabela.³⁴

Com base nos dados apresentados na tabela podemos notar que os conceitos de cada termo se imbricam, formando uma rede perceptiva do som, seja em princípio da forma mais simples até a mais complexa de composições. O fato de estar consciente de tais implicações dentro do parâmetro frequência pode subsidiar maiores noções de composições sonoras na cena.

4.1.3 Timbre

No início deste capítulo apresentamos a discussão se o timbre seria ou não um parâmetro do som, entendendo-o assim como um constituinte ou um constituído por

³⁴ Organizado a partir de dados de LIGNELLI (2014); MENEZES (2003) e SUNDBERG (2015).

demais elementos sonoros. Contudo, nos referenciaremos ao timbre como um dos parâmetros do som, conforme explicitado anteriormente, visto que neste trabalho compreendemos a cena teatral e, em si o processo de conscientização da produção de sons com uma finalidade estética, abarcando, deste modo, as qualidades tímbricas como um cabedal de possibilidades sonoras para a cena e, ainda no capítulo seguinte, as implicações que os apoios corporais podem influenciar na composição tímbrica de uma vocalidade específica desejada pelo performer.

Colocada de fora a discussão sobre ser ou não um parâmetro do som, o timbre, geralmente, é associado, metaforicamente, como a “cor do som”. No entanto, por esta definição ser absolutamente subjetiva, nos referiremos aqui ao timbre como a qualidade do som, ou seja, tem a ver com as características peculiares do som. Nesse sentido, em instrumentos musicais é possível reconhecer e diferenciar (sem necessariamente ver) um saxofone de uma flauta, por exemplo. Isso acontece porque o timbre de cada instrumento é diferente, mas como ocorre está diferenciação? Neste caso, de acordo com Menezes (2003) o timbre deriva da qualidade corpórea do instrumento, seu material, dimensões, etc.

Se o “coração” de um instrumento musical consiste no *gerador sonoro* ou *fonte de excitação*, as ondas sonoras provenientes deste corpo, por sua vez, são amplificadas e radiadas por um *ressonador* (ou *ressoador*), em geral localizado na constituição material do próprio instrumento. Assim é que as cordas de um piano, excitadas pelos martelos, são amplificadas e propagadas em função da *caixa de ressonância* que envolve as cordas [...] (MENEZES, 2003, p. 49).

Todo ressonador (tubo, cavidade, caixa de ressonância etc.), de acordo com suas propriedades físicas (dimensão, material, conformidade etc.), privilegia a ressonância de determinadas regiões de frequência, produzindo picos de amplitude nos espectros resultantes (MENEZES, 2003, p. 211).

Semelhantemente, o timbre de cada pessoa é como sua identidade vocal, assim como no exemplo dos instrumentos; conseguimos reconhecer a voz de alguém conhecido ao telefone pois identificamos as suas características tímbricas entre outros aspectos sonoros como o ritmo, as pausas, tom de voz etc. Nos seres humanos também as características corpóreas auxiliam na determinação do timbre, no entanto é possível alterar as características tímbricas quando se intensifica uma parte ressonadora ou outra, colocando o foco em determinadas regiões e cavidades deste modo, com o conhecimento técnico e treinamento conseguimos produzir sons com diversas e distintas qualidades.

Sendo assim, de acordo com Sundberg (2015) no âmbito da produção vocal pode-se averiguar que o trato vocal, composto pelas cavidades laríngea e oral, funcionam como uma caixa de ressonância, assim como a cavidade nasal entre outras também funcionam como ressonadores sonoros. Mas o que são, afinal, ressonadores? “[...] todo sistema que possua elementos de massa e elasticidade, que permita oscilações mecânicas, funciona como um ressoador” (SUNDBERG, 2015, p. 32).

Além de ressoar, propagar e amplificar um som:

[...] um ressoador tem como característica essencial a possibilidade de favorecer a transmissão de certas frequências em detrimento de outras. [...] Um glissando ascendente produzido com intensidade constante resulta em amplitudes consideravelmente maiores para determinadas frequências do que para outras. As frequências particularmente favorecidas são chamadas frequências de ressonância. Como o ressoador em questão é o trato vocal, falamos em frequências de formantes (SUNDBERG, 2015, p. 33).

Os formantes, por sua vez, constituem uma região, que conforme apresentado acima, privilegia a transmissão de certas frequências e, conseqüentemente dos harmônicos de um determinado timbre. Isto é, um formante é “uma ampla região de ressonância que realça os harmônicos que se encontram numa faixa fixa de frequências” (MENEZES, 2003, p. 210). Desta feita, pode-se compreender o formante como sendo “um resultado de todo sistema vibratório (todo corpo) no qual uma fonte de excitação ‘ressoa por simpatia’ através de uma ‘caixa de ressonância’ [...]” (MENEZES, 2003, p. 211).

Nesse sentido, define-se por formante:

Formante. ressonância do trato vocal, pico de resposta na curva de frequência do trato. O trato vocal possui quatro ou cinco formantes relevantes. O primeiro deles (o mais grave) é particularmente dependente da abertura mandibular; o segundo, da forma da língua; o terceiro, da posição da ponta da língua. Os dois primeiros formantes determinam a categoria da vogal, ao passo que os demais, a qualidade única da voz de um indivíduo. Os formantes se apresentam como picos no contorno espectral do som; os parciais mais próximos as formantes adquirem maior amplitude do que os demais (SUNDBERG, 2015, p. 303).

Sob esta perspectiva, na acústica, “[...] o timbre depende do número e da intensidade relativa de harmônicos contidos no som. Os harmônicos correspondem às

múltiplas frequências da frequência fundamental, as quais se sobrepõem”³⁵ (GALIGNANO, 2013, p. 117, tradução nossa). Já para Lignelli (2014), além dos harmônicos, o timbre também é definido por outros dois fatores: o ataque e o fluxo; sendo estes os responsáveis por, perceptivelmente, diferenciarmos um instrumento de outro, bem como de estabelecermos à percepção diferenças relacionadas em um mesmo instrumento.

Nessa seara, harmônicos, ataque e fluxo cooperam para a percepção do timbre, isto é, as qualidades do som que geralmente são adjetivadas como: “[...] voz aveludada, brilhante, metálica, nasalada, rouca, aerada, escura, leve, pesada, etc.” (LIGNELLI, 2014, p. 164). Sob esta perspectiva observa-se que:

Em suma, a noção de timbre acaba por abarcar tanto os fatores variáveis, na detecção das qualidades específicas de um som, quanto os fatores de permanência (invariáveis), na detecção das identidades que amalgamam sons distintos como sendo provenientes de um mesmo instrumento ou agente instrumental (MENEZES, 2003, p. 201).

A respeito dos fatores de permanência nota-se que:

Outro atributo que interfere no timbre é o fluxo, relativo à maneira como o som muda depois de ter sido emitido. O prato, ou gongo, é um instrumento de grande fluxo, pois seu som se modifica drasticamente enquanto propagado. Um trompete tem menos fluxo: sua sonoridade mostra-se mais estável enquanto dura (LIGNELLI, 2014, p. 163).

Subsequentemente, a nossa voz, assim como os instrumentos musicais “[...] não têm a mesma sonoridade em toda a sua tessitura. Ou seja, o timbre de um instrumento ou da voz soa com qualidades diferentes conforme a produção de notas – agudas ou graves – e de acordo com a intensidade” (LIGNELLI, 2014, p. 163).

Vale lembrar que o timbre além de conferir qualidades aos sons, caracterizando-os e, embora tenha a denotação de identificar diferenças entre agentes produtores do som, agregando-lhes uma espécie de digital sonora e/ou vocal, também expressa intenções, sentidos, desejos e emoções, como pode ser observado na figura 12 (página 83), onde estão dispostas três questões sobre o timbre e algumas possibilidades de respostas. Ressalta-se que a leitura dos dados deve ser realizada apenas na vertical para que não haja confusões como, por exemplo, querer relacionar as três colunas.

³⁵ “[...] il timbro dipende dal numero e dall’intensità relativa dele armoniche contenute nel suono. Le armoniche corrispondono alle frequenze multiple della frequenza fondamentale, ala quale si sovrappogono”(GALIGNANO, 2013, p. 117).

Figura 12: Timbre

O que compõe?	Como percebemos?	O que pode alterá-lo?
Parâmetros sonoros (Intensidade, Frequência/Harmônicos)	Aveludado	Foco em ressonadores específicos
Fluxo	Metálico	Horários do dia
Ataque	Escuro	Estados de humor e de saúde
Constituição física	Leve	Controle e adaptação do trato vocal
Referências sociais e culturais	Pesado	Grau de exposição ao meio

Tabela³⁶

Como averiguado na figura 12, muitas são as variáveis para responder como percebemos o timbre, assim como as causas de alteração na qualidade tímbrica de uma voz pode ser patológica como no caso de uma gripe, pode ser técnica, que é o caso do foco em ressonadores específicos que ativam, por sua vez, regiões de formantes realçando harmônicos, como mencionado anteriormente, pode ainda estar relacionado às características físicas, como estatura, idade entre outras bem como, pode ser relacionada também ao horário do dia, por exemplo, é perceptível uma variação de timbre ao se analisar a primeira fala do dia quando se desperta, a qualidade da voz que acabou de acordar é uma, geralmente estranha ou um pouco distante daquela qualidade vocal habitual que se tem ao longo do dia.

Por fim, o timbre como parâmetro do som revela uma extensa gama de possibilidades em performance, devido a sua característica equiparada à identidade e/ou digital vocal, tem-se a oportunidade de criar e experimentar por meio das variações tímbricas qualidades vocais direcionadas à uma personagem com peculiaridades específicas como, por exemplo, num estereótipo de um conquistador compondo uma voz mais aveludada por exemplo, ou até mesmo contradizendo o discurso cinético, o timbre vocal pode provocar quem sabe uma fissura no que se espera daquela situação ou personagem.

³⁶ Desenvolvida pela autora.

4.2 Sons vocais

Como definido anteriormente, os sons têm origem em uma fonte, seja ela de uma categoria tecnológica ou humana, por exemplo. Nesta última há uma resultante a qual nos relacionamos desde o nosso nascimento, a voz. Mas o que é voz? Esta pergunta foi lançada por Sundberg (2015) que nos trouxe os seguintes apontamentos a respeito da voz na fala e no canto:

[...] Falar e cantar envolvem a movimentação coordenada dos lábios, língua, mandíbula, entre outras estruturas, enquanto uma corrente de ar flui pela laringe e pelo trato vocal – como é chamado o espaço constituído pelas cavidades faríngea e oral. Dessa maneira, produzimos sons com características bastante específicas a que chamamos sons vocais. Esses sons podem manifestar-se como sons de fala ou de canto, dependendo do objetivo com que forem produzidos (SUNDBERG, 2015, p. 19).

[...] Podemos sussurrar, pigarrear, rir, chorar, e parece bem razoável chamar esses sons também de sons vocais; de fato, parece correto chamar de sons vocais todos os sons produzidos pela passagem do fluxo de ar pulmonar pelas pregas vocais em vibração e pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal (SUNDBERG, 2015, p. 19).

Sob esta perspectiva, Galignano (2013, p. 21, tradução nossa) disserta que “[...] o ar que inspiramos é a voz, a voz é o ar que expiramos”³⁷, isto é, o ar que adentra os pulmões se molda resultando em voz, que é ar expirado para fora dos pulmões. As duas abordagens trazem brevemente um conceito sobre voz, definindo-a como parte do processo de respiração, ou seja, todo ar que expiramos, vibrando as pregas vocais e passando pelo trato vocal é considerada voz.

Para que se consolide essa modulação de fluxo de ar em voz, possuímos o sistema fonador que é constituído por “três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância, que incluem as cavidades do trato vocal, a cavidade nasal e outras cavidades da face” (SUNDBERG, 2015, p. 25). Vale ressaltar que, tanto as dimensões do sistema fonador quanto as propriedades de suas pregas vocais determinam a qualidade única da voz de cada indivíduo, assim como outros fatores como gênero, faixa etária e cultura, por exemplo, também a afetam.

Segundo Sundberg (2015), o comprimento, a espessura e a rigidez das pregas vocais e seus modos de vibração definem a extensão fonatória do falante ou do cantor. Visto que se as pregas vocais forem mais tensas, esticadas e com mais vibrações por

³⁷ “[...] l’aria che respiriamo è la você, la você è l’aria che espiriamo” (GALIGNANO, 2013, p. 21).

segundo, teremos uma voz com características mais agudas e, por outro lado, se forem mais relaxadas, espessas e com menos vibrações por segundo a resultante será uma voz mais grave.

Contudo, embora essas características que avistamos das pregas vocais sejam quase totalmente resultantes de uma estrutura físico-anatômica e ela está em relação a outros componentes do sistema fonador, como vimos anteriormente, existem modos de, em treinamento, alterar e regular essas características vocais, isto é, uma mulher é capaz de produzir notas muito graves e homens são capazes de produzir notas muito agudas. Isso vai depender de como cada indivíduo se conscientiza de seu aparato fonador e intervém com técnicas e modos de trabalhar os sons vocais. Deste modo, Sundberg (2015, p. 21) reitera: “[...] as propriedades da voz dependem em parte das características morfológicas do sistema fonador e, em parte, do modo como ele é utilizado [...]”.

Nesse sentido, conhecer e compreender o funcionamento (as relações e as características) do sistema fonador bem como os parâmetros de cada som é de extrema importância quando se tem como objetivo o efeito que se quer com determinada produção vocal.

Além destas questões, retomemos o que na introdução desta dissertação apresentamos como trabalho corporal (trabalho corporal = cinético; sonoro). Nesse sentido, a voz é atravessada por parâmetros constituintes do som assim como também por afetações de ordens internas e externas ao indivíduo, como se pode notar no trecho a seguir:

A voz é considerada um movimento do corpo, na medida em que nasce, vibra, cresce e sai dele. É por intermédio dos movimentos dos músculos, ossos e tecidos corporais que o som é emitido. Além disso, a voz humana é produto de fatores psicológicos, culturais e sociais relacionados com a história pessoal de cada indivíduo (FICHE, 2004, p. 45).

Logo, notamos que a voz acontece por meio de movimentos (do fluxo de ar, dos pulmões, da caixa torácica e dos músculos envolvidos no processo respiratório, da vibração das pregas vocais entre outros), porém a sua resultante é de ordem acústica. Mas é importante enaltecer que a potência vocal é do corpo, uma vez que é ele quem produz sons e movimentos.

Já os fatores que dizem respeito ao ser que está inserido em uma sociedade política e cultural também irão interferir diretamente no modo como este indivíduo se expressa vocalmente, dependendo da situação em que se encontra. Isto é, em uma

situação cotidiana, confortável, o indivíduo porta um tipo de qualidade vocal. Poderíamos dizer que este seria o mais próximo do seu jeito “natural” de falar, por exemplo. Já em outro contexto, seja ele numa exposição verbal em frente a dezenas de pessoas desconhecidas daquele que proferirá o discurso; a vergonha, a insegurança, ou os opostos destes sentimentos irão alterar seu empenho, podendo interferir no timbre e mesmo na frequência de fonação a qual se está habituado, tornando sua voz mais aguda ou mais grave.

Nessa esteira, de acordo com Silvia 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. Paul Zumthor (1993), por sua vez, relaciona a voz, também ao sujeito, mas ainda acrescenta a este a sua sociedade, isto é, tanto a vocalização quanto a produção de sentidos que a voz gera estão imbricadas na cultura e na sociedade que os indivíduos estão inseridos.

Com isso, percebemos que, primordialmente, voz reflete uma posição política, a priori, pelo fato de que ter que se 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, uma consciência corpórea, que lhes permite ter controle sobre as situações/ações/significações em cena. Dadas às circunstâncias, a autora define que:

[...] a voz como uma produção do corpo capaz de gerar sentidos complexos, controláveis em cena, colocando-a assim na mesma categoria do que entendemos por movimento. Porém, dando lugar à possibilidade da palavra, à qual excede, a voz comporta maior definição de sentidos do que o movimento (DAVINI 2010, p. 81).

No caminho que viemos traçando até o presente momento, podemos relacionar o paralelo e a comparação voz-movimento para além da categoria de produção corporal, visto que temos meios para promover o diálogo entre ambas potências expressivas. Deste modo, se pode controlar a voz por meio do movimento e, se expandirmos o pensamento ao contexto social porque não dizer que o movimento também pode ser controlado através da voz? Fica esta sugestão para refletirmos sobre o papel do poder que a voz exerce sobre os corpos, como via de mão dupla e também refletirmos sobre o

processo de alteridade elucidado no conceito de escuta ampliada abordado no primeiro capítulo.

Voltando ao contexto deste trabalho, reconhecemos o corpo que soa e que se movimenta no tempo e no espaço e, em consequência a este diálogo som-movimento, abordaremos no próximo capítulo algumas proposições. Com vistas às questões apresentadas anteriormente, retornemos ao sistema fonador. É importante salientar que:

O sistema de controle voluntário é utilizado antes do início da fonação. Ele é responsável pela desativação dos músculos abdutores e pela ativação dos músculos adutores, e também pela elevação da pressão subglótica antes do início da fonação. Essa atividade pré-fonatória voluntária inclui também o ajuste de comprimento, tensão, massa e posição das pregas vocais, correspondentes à frequência e à intensidade do som intencionado. Em uma linguagem familiar aos cantores, essa atividade poderia ser referida como a de ‘ouvir internamente o som antes de emití-lo’. Com base na própria prática, desenvolvemos a habilidade de ajustar os músculos da laringe e músculos respiratórios de modo a emitir diretamente os sons que desejamos (SUNDBERG, 2015, p. 92).

Nesta enseada também reconhecemos este sistema de controle como inervação antecipada, e ora, por mais que os ajustes laríngeos sejam feitos voluntariamente, porém de modo que pensamos ou ouvimos o som antes de emití-los pelo falo de nosso cérebro reconhecer tal comando e a memória muscular da laringe entrar em ação, contudo para que se chegue neste estágio de controle é necessário antes o trabalho de conscientização destas estruturas e funções, bem como cada adequação da estrutura fono-respiratória e articulatória influenciam e alteram a qualidade de som com vistas em seus parâmetros.

De forma didática, podemos pensar que talvez para artistas da cena em formação não seja tão interessante (estimulante) pensar em cada musculatura dos aparelhos fonatório e respiratório e suas funções, mas professores ou facilitadores do processo de iniciação teatral podem se utilizar de jogos, imagens e mesmo da consciência corporal para alcançar tais propósitos; é o que propomos no último capítulo.

Assim, para Sundberg (2015, p. 42) “algo decisivo para a determinação das características do som vocal aparentemente ocorre durante o trajeto do ar entre a glote e os lábios” (SUNDBERG, 2015, p. 42), portanto, visto o caráter apresentado acima, pode-se trabalhar com alterações simples do tamanho do trato vocal, por exemplo, e conseguir efeitos no timbre, quer dizer, se a mandíbula está projetada mais à frente que o habitual e assim produzirmos um som ou uma frase, possivelmente teremos uma outra característica vocal, definida pela configuração do trato vocal.

Neste sentido, retorna-se também à questão já apresentada dos ressonadores, que por sua vez, também interferem na alteração tímbrica. A fim de compreender quais partes se referem às possíveis alterações no trato vocal, observa-se a seguir que:

A cavidade de ressonância que dá consistência e molda o som da laringe altera a sua forma e o tamanho de suas paredes para selecionar os harmônicos. As cavidades de ressonância são constituídas, anatomicamente, por partes rígidas e fixas assim como por partes moles e móveis:

- Os elementos fixos da cavidade de ressonância são: ossos maxilares das fossas nasais, o palato duro, os dentes;
- Os elementos móveis da cavidade de ressonância são: as paredes faríngeas, o véu palatino, as bochechas, os lábios, a língua (GALIGNANO, 2014, p. 89, tradução nossa).³⁸

Outro exemplo, como já citado anteriormente, passível de alteração são as frequências, que por meio das configurações das pregas vocais podem ser modificadas. No entanto cada pessoa possui uma região frequencial de fonação, que pode ser chamada de frequência fundamental.

Sobre esta característica se observa os seguintes dados:

Se mensurarmos o número mínimo dos ciclos de abertura e fechamento das pregas vocais, em cada segundo do tempo, teremos a chamada frequência fundamental da voz. Ao ouvinte, a frequência é a sensação de altura da onda sonora [...]: quanto mais breves e velozes são as oscilações das pregas vocais na glote, maior será o valor da frequência da voz, dependendo do número de ciclos por segundo (GALIGNANO, 2013, p. 118, tradução nossa).³⁹

Estes movimentos de abrir e fechar as pregas vocais trabalham em conjunto com a musculatura laríngea. Por outro lado, em relação à intensidade de fonação, observa-se que o controle da saída de ar dos pulmões, mais exatamente o controle da pressão subglótica influencia diretamente nos níveis de intensidade vocal. Consequentemente, a partir de tais alterações poderá se perceber algumas qualidades vocais distintas, isto é, há grandes possibilidades do timbre ser alterado. Sobre esse assunto nos reportaremos aos músculos envolvidos na respiração, como visto no segundo capítulo na figura 2

³⁸ “Le cavità di risonanza che danno consistenza e plasmano il suono laringeo modificano la loro forma e la dimensione delle loro pareti per selezionare i sovratoni armonici. Le cavità di risonanza sono costituite da parti anatomiche dure e fissate e da parti molli e mobili:

- Elementi fissi delle cavità di risonanza sono: le ossa mascellari delle fosse nasali, il palato duro, i denti;
- Elementi mobili delle cavità di risonanza sono: le pareti faringee, il velo palatino, le guance, le labbra, la lingua” (GALIGNANO, 2013, p. 89).

³⁹ “Se misuriamo il numero minimo dei cicli di apertura e chiusura delle corde vocali, in ogni secondo di tempo, avremo la cosiddetta frequenza fondamentale della voce. Nell’ascoltatore, la frequenza è la sensazione di altezza dell’onda sonora e si misura in Hertz (Hz): quanto più brevi e veloci sono le oscillazioni delle corde vocali nella glottide, tanto più alto sarà il valore della frequenza della voce, ovvero il numero dei cicli al secondo” (GALIGNANO, 2013, p. 118).

(página 36) para que haja o controle necessário das musculaturas laríngeas, da pressão subglótica bem como os rearranjos do trato vocal, como colocar a língua em diversas posições em contato ou não com o palato podem nos trazer características tímbricas mais nasaladas, por exemplo.

Perceber tais mecanismos e experimentar as possibilidades de alteração e composição de sons vocais, seja na fala ou no canto, se desdobram em grandes potenciais criativos e de significação. Contudo, vale sempre lembrar que assim como uma atividade física, o trabalho vocal vai sendo conquistado à medida do tempo de treinamento e experimentação. Partindo desta ideia vamos então à prática!

CAPÍTULO 5

Investigações cinético-sonoras a partir do movimento consciente

Neste capítulo apresentaremos e analisaremos as propostas práticas em relação ao diálogo proposto nesta pesquisa entre Técnica Klauss Vianna e Parâmetros do som. Em face das questões levantadas ao longo dos capítulos anteriores, bem como em referência às premissas do método auto-etnográfico, este capítulo cuidará de expor e analisar algumas experiências práticas. Desta forma, serão apresentados exercícios que resultaram do processo de investigação em sala de treinamento. Para a leitura desta sessão é necessário compreender que, embora estejam colocados aqui como resultados desta pesquisa de mestrado, os exercícios seguem em constante prática, sendo a cada dia, alterados e revistos com a finalidade de poder alcançar níveis mais conscientes e complexos das coordenações cinético-sonoras na preparação e composições de artistas da cena.

Os resultados, contudo pretendem ser colocados em debate, em experimento. Sob esta ótica, serão apresentados quatro exercícios organizados em propostas, para que não se teça um caráter de regras para a execução dos mesmos, prezando desta forma a individualidade e peculiaridade de cada praticante.

Sugere-se que tais proposições sejam realizadas preferencialmente em grupo, (quando não houver domínio dos princípios por parte de quem for praticar), onde alguém possa assumir a função de facilitador, mas também são possíveis práticas individuais. A prática destes exercícios não requer uma faixa etária específica do praticante, porém carece, no mínimo, de entendimento e diferenciação pela percepção do que é intensidade, frequência e timbre assim como de apoio, oposições e vetores de força, ou que o facilitador possa por meio de sugestões e imagens dar-lhes estas noções.

Escolhe-se o termo ‘facilitador’ em lugar de condutor, nesse sentido, observa-se que:

Essa opção surgiu por meio do desejo de amenizar, por meio da terminologia, funções determinadas que carreguem evidentes distinções hierárquicas e delimitem áreas de atuação. Por exemplo, se fosse utilizado o termo ‘professor’, o restante do grupo se caracterizaria por alunos e estudantes; se ‘mestre’, os demais seriam seguidores ou discípulos; se ‘diretor’, o grupo se constituiria por dirigidos. Nessa perspectiva, então, se fosse utilizado o termo ‘responsável’, os demais seriam irresponsáveis? A ideia é a de que o grupo como um todo seja responsável, diretor e dirigido, mestre e seguidor, em instâncias distintas do processo. O facilitador, assim, configura-se como

alguém que facilita horizontalmente algo aos participantes ou integrantes (LIGNELLI, 2014, p. 32-33).

Sob esta perspectiva denota-se que a noção de condutor se referiria a alguém que direcionaria e conduziria o processo do outro. No entanto, como ao longo deste texto tem-se prezado pelas faculdades da escuta ampliada que possibilita a conscientização das individualidades e fomenta a alteridade, opta-se pelo termo facilitador.

Nesse processo de investigações práticas, os dados obtidos até o momento apontam para a possibilidade da efetivação da interface cinético-sonora por meio do diálogo promovido entre os princípios da Técnica Klauss Vianna e os Parâmetros do som. Uma vez que, colocados em experimento, apresentaram resultados passíveis de sistematização através de quatro exercícios didáticos que estão em constante processo de (re) elaboração. Estes exercícios didáticos contemplam a discussão apresentada na introdução, onde cada princípio a ser trabalhado foi escolhido, sendo eles: os apoios, as oposições e os vetores de força; a intensidade, a frequência e o timbre.

Desta feita, as propostas se revelam como um possível caminho de consciência de nossa estrutura corporal, nos permitindo exercer algum domínio sobre ela, experimentando e investigando possibilidades de diálogo cinético-sonoro e, a partir disto desfrutar dessas potencialidades em situação de performance, o que se faz interessante à nossa prática diária.

5.1 Proposições: Vozes de um corpo em cena

A palavra cena vem do latim *scaena* que significa palco, cena, teatro, vida pública, público, aparência. Com isso podemos acrescentar ainda que a palavra cena está ligada ao ato de ser visto, estabelecendo uma relação direta entre quem é observado e quem observa. Poderíamos então nos referir ao espaço de treinamento como cena? Se sim, haveria diferença entre o treinamento que é realizado em grupo ou individualmente, visto que neste último caso quem observaria? Esta questão fica superada no cerne de que nas pesquisas em artes cênicas, graças ao olhar metodológico da auto-etnografia podemos compreender o espaço de treinamento individual também como cena. Por este motivo sinto a liberdade de concluir que tais proposições a seguir são de um corpo em cena, que se desorganiza, se estratificando e se desterritorializando a cada imersão.

Tendo em vista o recorte do trabalho cinético-sonoro na Técnica Klauss Vianna e observando em seu livro *A Dança* (2008), pude pinçar alguns fragmentos onde há margens para o desenvolvimento vocal, entendendo-o como corporal, assim como já esclarecemos na figura 1 (página 13), nas seguintes passagens do texto:

[...] 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 cervical, diafragma. É nesse ponto de tensão que colocamos o nosso equilíbrio – quase nunca nos pés.

Pára-raios de energia acumulada, os pés facilitam a distribuição dessa energia pelas diversas partes do corpo, quando bem utilizados. Porém, andamos em cima dos ombros, corremos com a língua: a força está sempre concentrada nas partes erradas (VIANNA, 2008, p. 94).

[...] Nesse sentido, tensões localizadas na língua prejudicam o desempenho das funções respiratórias. Por outro lado, estreita a relação com a musculatura do pescoço, tensões ali localizadas refletem-se em todo o tronco.

[...] Também se conhece a importância vital do órgão no processo de verbalização das ideias – além de ligada à alimentação, à respiração e à emoção a língua está diretamente relacionada com o exercício da fala (VIANNA, 2008, p. 108).

Com base nesses trechos acima, logicamente Vianna não se referiu a produção sonora e vocal dentro de seu método, mas elucidou a sinergia entre o cinético e o vocal, ou seja, colocou que, a partir do movimento consciente, por meio de seus princípios metodológicos, quando fala em oposições, e implicitamente em direcionamentos ósseos, e o tônus muscular funcionam como alicerce também da composição da fala. São os espirais que se dão ao passar de um nível ao outro de percepção que contribuem, pelo que podemos inferir desta exposição, também à produção vocal.

Sobretudo “a Técnica Klauss Vianna propõe, antes de mais nada, uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; o corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que educa; o corpo que vive” (MILLER, 2007, p. 52).

Deste modo, no processo que se apresenta, todos os treinamentos foram iniciados por uma *massagem* nos pés, pois como já explicitado, ela abre espaço articular para a melhor distribuição do peso do corpo sobre os pés, contribuindo para ampliação da base de apoio que sustenta o nosso corpo ao estar na posição vertical (em pé). Este exercício de massagem preconiza os exercícios que serão descritos a seguir. Isto é, a massagem nos pés abre a sessão de trabalho e a direciona.

Este massagear os pés é um processo de acordar e ampliar a base dos apoios dos pés, abrindo espaço entre as articulações metatársicas. Envolve também sensibilizar as articulações do tornozelo e dos dedos (vide capítulo 3, item Aula Interativa). Esse

exercício era preconizador de qualquer outro no Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna, bem como também presenciei a aplicação deste em algumas oficinas e cursos rápidos com pessoas que trabalham com a Técnica Klauss Vianna.

Nesse sentido, o direcionamento deste exercício para os demais ocorre da seguinte forma: quando se termina de massagear um dos pés, a proposta é que se inicie uma caminhada pelo espaço, com a finalidade de perceber as possíveis diferenças entre o pé que já recebeu a massagem e o que ainda não recebeu. Ao finalizar o processo no segundo pé e iniciar a segunda caminhada pelo espaço, desta vez investigando possibilidades de apoio com esta referência alterada pela massagem, segue-se explorando as possibilidades destes apoios com os pés.

Este deslocamento pelo espaço também acontece em distintos níveis como o alto, o médio e o baixo, ou seja, o mais próximo de estar de pé, de estar agachado e de estar sentado ou deitado. Também são exploradas as possibilidades de saltos e quedas, corridas, caminhas lentas, enfim, há uma infinidade de modos de experimentação, cada pesquisador se lança em suas inquietações que variam a cada situação.

Desta feita, os exercícios a seguir se direcionam em quatro propostas que serão norteadas a partir do conceito de escuta ampliada, dos encontros entre frequências sonoras e movimentos de oposição, de relações entre processos de vetores e variações de intensidade sonora e, as ressonâncias dos apoios em variações de timbre.

Faz-se, ainda, importante ressaltar que a sequência de exercícios propostos, a seguir, não segue uma lógica hierárquica, ou seja, a realização de um prescinde a realização anterior do outro. Assim, a ordem de exercícios bem como quais serão realizados em cada sessão de trabalho fica a critério dos praticantes e do facilitador, bem como da demanda de trabalho.

5.1.1 Ampliando a escuta

Descrição: Este exercício cinético-sonoro visa à ampliação da noção de escuta, que é abordada na Técnica Klauss Vianna como a disponibilidade corporal e nos Parâmetros do som como a capacidade de se apreender os sons. Assim, nesta etapa, optamos pelo imbricamento de ambos os conceitos com a finalidade de explorar conceitos-chave como: o silêncio, a pausa, a consciência de si, a consciência do espaço e a consciência de si no espaço. Sua realização pode ser feita individualmente ou em

grupo lembrando que cada elemento ou cada pessoa presente ocupa o espaço e interfere nele com sua visualidade, sons, respiração, movimentos.

Objetivos: O objetivo principal deste exercício é expandir a noção de respiração e escuta.

Desafios: Seus desafios estão em tornar-se capaz de compreender a escuta tanto no movimento como no espaço do silêncio e no tempo da pausa e, sensibilizar-se sobre a escuta com o corpo todo.

Etapas:

1. Cada participante inicia o exercício em estado de alerta, isto é, antes de adentrar o espaço de trabalho olha-se e percebe-se atentamente o lugar, suas dimensões e características, as pessoas, os objetos que ali estão. Colocando-se naquele momento, cada participante adentra o espaço de trabalho com uma caminhada, focando pontos específicos ao qual se direcionará. Mesmo tendo o foco, o conceito de escuta ampliada traz para este exercício questões como a visão periférica que pode ser estendida aos outros sentidos. Isto é, o foco não fecha a percepção do participante, ao contrário permite e obriga que ele expanda sua atenção.

2. Após o início da caminhada por todos os participantes, o facilitador aos poucos insere novas informações para que possam, a cada etapa, se conscientizarem de seu corpo, do corpo do outro e do espaço que os circunda. Algumas informações: perceba que o ar que entra em seus pulmões é o mesmo ar que te envolve, sinta o ar em sua pele, sinta-o percorrendo suas vias aéreas e alimentando todo seu corpo; permita-se sentir o movimento do vento como um rastro do seu corpo em movimento. Também pode o facilitador, chamar a atenção dos participantes aos sons que os circundam (sons externos como, por exemplo, carros que passam na rua), aos sons que produzem (passos, respiração, batimento cardíaco, enfim).

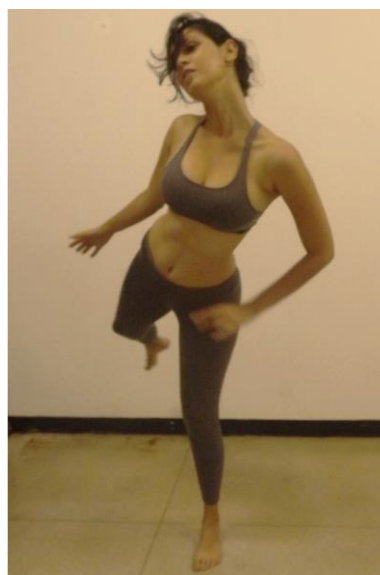
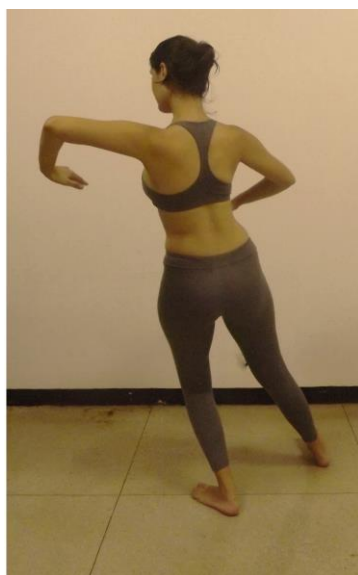
3. Outras sugestões que o facilitador pode incluir são variações de ritmo e tempo da caminhada que pode se transformar em uma corrida com mudanças de direção e níveis⁴⁰. Tais variações interferem no deslocamento do ar, no ritmo da respiração, na

⁴⁰ Definem-se níveis por: alto, médio e baixo, isto é, verticalmente divide-se o espaço em três linhas horizontais, essas linhas imaginárias, correspondem aos níveis. Nesse sentido, quando se está em pé (posição vertical) tem-se um nível alto; quando se encontra com a base um pouco mais baixa como, por exemplo, na altura de estar sentado em uma cadeira, tem-se um nível médio; quando se está mais próximo ao solo como, por exemplo, estiver agachado, sentado, deitado, tem-se um nível baixo. Ou ainda se existem praticáveis no espaço cujas alturas sejam diferentes, definiremos o maior como nível alto e, assim, por conseguinte. Base para as estas definições estão em LABAN (1978), o que se compreende aqui por níveis está em Laban apresentado como *planos* do movimento no espaço.

percepção alterada de si e do outro no espaço por ter que se adaptar a outras condições, bem como o fluxo de pensamentos e desejos podem se alterar nesse processo.

4. Nesse caminho de alterações, o facilitador pode propor que os movimentos sejam iniciados por uma parte determinada do corpo como, cotovelos, pescoço, joelhos, pulsos, etc⁴¹, trabalhando assim os espaços articulares, como pode ser observado nas figuras 13 e 14. Vez ou outra, o facilitador pode interferir no exercício pedindo uma pausa imediata. A pausa, neste momento requer do participante a disponibilidade de manter-se em ação mesmo “parado”, ou seja, ao invés de ceder às forças da gravidade, os participantes devem sustentar o movimento que continua internamente, projetando-se cada vez mais, em cada respiração, a um foco de escolha de cada um.

Figura 13: Articulação – cotovelos **Figura 14: Articulação - pescoço**



Fotos: Jessiara Menezes

5. Considera-se importante que o facilitador respeite o tempo de apreensão do estado corporal e de investigação de escuta e de silêncio e pausa dos participantes, não interrompendo seus experimentos, deixando-os livres para a experiência proposta, no sentido de terem se esgotado as imagens, as sensações, ao menos as visíveis. Mas esta ação deve acontecer de forma branda, sem promover uma quebra abrupta do estado corporal construído pelos participantes até o momento. Possíveis indicações como “no

⁴¹ De acordo com Laban (1978), essas subdivisões básicas em articulações são necessárias à observação de ações corporais. Assim, Vianna (2008) também privilegiava o trabalho com as articulações, a fim de liberar os espaços articulares de tensões nelas localizadas liberando o fluxo de respiração e energia pelo corpo.

seu tempo vá finalizando ou, no tempo de cada um encontre um modo, caminhos para a finalização deste experimento”, podem contribuir. Caso haja tempo suficiente, experimente terminar o exercício só quando o último participante finalizar sua investigação por si só. Para que isso ocorra o facilitador pode, juntamente com os participantes, no início do exercício, entrar em acordo, que seja: quem for chegando ao término dos experimentos já vai se afastando do centro da sala, ou local onde estão realizando o exercício, e em pé, se colocarem apenas a observar os demais, estabelecendo assim um código para o fechamento do exercício.

Discussão: Por vezes, durante as pausas uma imagem me ocorreu, vou compartilha-la:

Estou em um Oasis em meio a um deserto e apenas o observo, ouço, vejo e sinto uma folha que despende da única árvore que abriga neste local. Suavemente a folha desliza ao vento até pousar sobre o chão. A folha é o próprio silêncio e enquanto eu a observo também sou silêncio. Ao mesmo tempo, que ela em movimentos fluidos parece repousar sobre uma leve brisa até finalmente descansar sobre o chão, eu sou o tronco da árvore, mas internamente eu sou o baile da folha espiralando no ar. Neste momento, sou! Sou a folha, as raízes, seus sulcos, o tronco, os galhos, o vento, a areia, o som, o movimento, o silêncio, em uma pausa de mim. Projeto-me no movimento folha-instante-queda e tal como a folha, deixo-me apenas ser no instante, sem querer provocar qualquer reação, apenas me deixo conduzir pelo fluxo de meus desejos.⁴²

Com o compartilhamento desta imagem pessoal, considero que neste exercício os atravessamentos por sensações e imagens podem ser explorados. Neste sentido, tudo o que puder somar ao trabalho é bem-vindo. Em razão desse fator, inclusive, a duração deste exercício pode variar muito em relação aos objetivos e descobertas que o facilitador perceber no processo investigativo dos participantes.

5.1.2 Variando frequência ao espreguiçar/bocejar e gemer

Descrição:

Este exercício aborda as possibilidades investigativas das noções de expansão e contração do movimento, entendendo o bocejar e o gemer como parte desta expansão e contração. Nesse sentido, experimentaremos, a partir do bocejar e do gemer quais são os aspectos sonoros e de movimento característicos de cada um, compreendendo se na alteração ou na hipervalorização dessas características há influências sonoras ou

⁴² Escrito com base em relatos do diário de bordo.

cinéticas e vice-versa. Os sons produzidos se alterarão conforme os experimentos em variações de frequência sonora em relação ao movimento cinético, como por exemplo, serão investigadas as possibilidades de variar a frequência, buscando passar por todas as notas possíveis, da mais grave a mais aguda, enquanto se realiza um movimento cinético expandido e o inverso, entre outras variações. Sua realização pode ser feita individualmente ou em grupo.

Objetivos: Abrir espaços corporais por meio das noções de expansão e de contração do movimento; promover a interface cinético-vocal associada através do bocejar e do gemer, que também se configuram num movimento de expansão-contração; investigar a variação de frequência associada aos movimentos de expansão e contração; alongar e aquecer cinético e vocalmente.

Desafios: Tentar evitar a variação de timbre e de intensidade e, controlar o som associado ao movimento.

Etapas:

1. Cada participante escolhe um lugar ao chão para se deitar e permanece nessa posição por um tempo, procurando sentir o peso do seu corpo no chão, se atentando para as partes que tocam e as que não tocam o chão, as que parecem pesar mais ou estarem mais tensionadas e o inverso.

2. Após este período, será iniciado, gradativamente, um espreguiçamento, assim como o fazemos ao acordar de uma noite de sono, porém os praticantes devem se atentar para que todas as partes do corpo sejam envolvidas neste processo: dedos, mãos, pés, parte interna dos braços, axilas, virilhas, olhos, etc., ou seja, atentar-se para cada parte por menor e mais esquecida que ela seja em seu cotidiano. Ao espreguiçar procure estender ao máximo cada parte, sempre respeitando seu limite anatômico para não lesionar, e depois retornar o movimento em uma contração. É importante que ao vir o desejo de bocejar, não se refreie, da mesma forma que o gemer também é bem-vindo. (Todas as informações dadas até agora são iniciais e podem ser dadas em sequência, porém a única atenção que precisa ser despendida está na elocução delas. O espaço de tempo que uma informação virá após a outra. Procure não atropelar uma sugestão com outra, caso tenha um facilitador, isto é, a cada nova informação dê um tempo para o processamento e a assimilação da mensagem aos participantes e só assim insira as demais).

3. Após iniciarem as produções sonoras como bocejos e gemidos insira a seguinte informação: paulatinamente o bocejar e o gemer vão sendo artificializados, no sentido que vão deixando de ser involuntários e passam a ser voluntários à medida que a eles se vai empregando a variação de frequências sonoras, aproveitando o som (ou a vogal) que já estava soando no seu bocejar ou gemer. O facilitador deve estar atento à experimentação dos participantes e gerenciar o tempo conforme o desencadear das situações. Sendo assim quando estiver finalizando esta etapa sugira a próxima, que se trata de uma variação do que os participantes já estão fazendo.

Variações:

Primeira variação: experimentar movimentos expansivos associados a uma frequência mais alta e movimentos contraídos a uma frequência mais baixa. Experimente se atentar também aos caminhos que se constroem nessa variação entre as frequências mais altas até as mais baixas, e vice-versa, buscando passar por tantas notas quanto possível, para que se possa perceber as variações conquistadas entre a nota mais grave e a mais aguda que você consegue chegar associada ao movimento.

Segunda variação: experimente movimentos expansivos associados a uma frequência mais baixa e movimentos contraídos a uma frequência mais alta e os caminhos de uma à outra buscando passar por sutis variações entre elas tantas quanto possíveis. Assim como na sugestão anterior, cada participante deve se atentar também aos caminhos que se constroem entre as frequências mais baixa às mais altas para que se possam perceber as sutilezas nessas variações conquistadas entre a nota mais grave e a mais aguda que se consegue chegar associada ao movimento.

Terceira variação: experimentar livremente as interfaces entre os movimentos de expansão e contração em relação às variações de frequência.

Nas figuras 15, 16 e 17 (página 99) pode-se observar um caminho entre a “máxima contração” até a “máxima expansão” associadas ao som no gemer e no bocejar. Nota-se ainda que, quando se trata do corpo humano, vale lembrar que a estrutura anatômica trabalha com um “conjunto de regras” em que uma delas está presente nas funções antagonistas dos músculos. Com isso, ao observar na figura 15, por exemplo, a qual está indicando a contração máxima nota-se que na lateral esquerda da imagem há também uma expansão que ocorre para que no lado direito da imagem haja uma contração. Nesse sentido, observa-se também acima e abaixo da imagem duas

setas que indicam que o trânsito entre a contração e a expansão, como citadas no exercício, também ocorrem inversamente, da expansão à contração.



Foto: Jessiara Menezes

Discussão:

Antes mesmo de apresentar a discussão sobre o exercício me permitirei, novamente, a um compartilhamento do processo:

Com vistas à relação da voz no movimento consciente proposto pela Técnica Klauss Vianna tive o prazer de entrevistar, ao acaso, João de Bruçó⁴³, que durante a conversa sobre o meu tema de pesquisa lembrou que por mais que Klauss Vianna se atentasse a aspectos da voz como, por exemplo, o bocejar, o gemer, como elementos do processo de expansão e contração de movimento realizando a abertura de espaços internos pertinentes à expressão, não falava nem trabalhava com seus alunos/artistas sobre produção vocal em si (Diário de bordo).⁴⁴

Segundo Guberfain, em comunicação oral⁴⁵, o bocejo é a melhor forma de aquecer e desaquecer a voz, pois enquanto bocejamos as nossas pregas vocais se alongam e retornam. Analogicamente em referencia visual, na proposta do exercício enquanto bocejamos também alongamos o nosso corpo, esticando e contraindo as suas

⁴³ Entrevista cedida em 22 de maio de 2015 após uma conversa posterior a uma oficina sua realizada em Brasília-DF. João de Bruçó: Músico percussionista trabalhou com Klauss Vianna pelo período de oito anos, tendo início no final da década de 1970, acompanhando suas aulas.

⁴⁴ Redigido com base nos relatos do diário de bordo e áudio da entrevista.

⁴⁵ Palestra ocorrida no dia 06 de maio de 2016, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Jane Celeste Guberfain é professora associada 4 das disciplinas *Voz em cena* e *Voz e movimento* na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é fonoaudióloga e mestre e doutora em Teatro.

partes. Esta coincidência, de movimentos cinéticos e sonoros só reforça a beleza das conexões e redes que formam a complexidade de nossos corpos.

Sob esta perspectiva, neste exercício acordamos o corpo no sentido de que nos espreguiçamos cinético e sonoramente. Como? Usando de alongamentos de nosso tronco e membros superiores e inferiores, agindo sobre musculaturas anteriores e posteriores bem como também alongamos a musculatura laríngea, na medida em que no bocejar subimos e descemos a laringe. Esse trabalho pode contribuir no aumento, gradativo, da extensão vocal de quem a pratica, bem como confere meios para ampliar a tridimensionalidade do corpo, que em oposições busca outros modos de se mover, abrindo espaços entre as articulações.

A duração deste exercício deve ser gerenciada pelo facilitador do grupo conforme as necessidades e objetivos, de forma que aproveite as variações do exercício destinando a elas um mesmo espaço de tempo.

5.1.3 Variando intensidade por vetores de força

Descrição:

Este exercício diz respeito às variações de intensidade sonora em relação ao processo de vetores. O alinhamento postural, ou direcionamento ósseo (como prefere a Técnica Klauss Vianna) promove ou facilita a compreensão dos encaixes ósseos e de como o esqueleto se organiza (ou deveria se organizar – pensando em superar a lei da gravidade).

Neste trabalho, passado pela etapa de conscientização dos vetores de força – metatarso; calcâneo; púbis; sacro; escápulas; cotovelos; metacarpo; sétima vertebral cervical – (que podem e devem ser trabalhados individualmente num processo anterior para melhor apreensão de suas capacidades), pode-se iniciar um trabalho com foco na respiração. Este momento trata-se de experimentar e perceber a entrada e saída de ar do nosso corpo e os espaços internos envolvidos neste processo inicial.

Deste modo, com o direcionamento ósseo bem estabelecido podemos trabalhar sobre as forças que atravessam cada um desses vetores. Tal etapa implica no que chamamos de tônus muscular (musculatura que envolve os ombros, a laringe e a faringe, a boca, o abdome, etc.). O segundo passo está em descobrir qual é a força

necessária (tônus muscular) para que a emissão dos sons seja de ordem mais ou menos intensa.

Objetivos: Experimentar as variações de movimentos em oposição que geram tanto a tridimensionalidade cinética como vocal (intensidade); garantir a ampliação de espaços internos, liberando de tensões desnecessárias alguns grupos musculares, devido ao seu uso cotidiano, geralmente sobrecarregado por outras funções.

Desafios: Evitar a variação de frequência e de timbre.

Etapas:

1. Cada participante assume a posição corporal de um arqueiro, utilizando-se de imagens que surjam como referência para tal composição corporal. Vale ressaltar que além da imagem construída por cada um é importante que as bases dos oito vetores estejam ativadas nesta figura.

2. A figura que, a priori, está estática entra em movimento quando cada praticante, inspirando, faz o movimento de puxar a flecha, exercendo um leve movimento de rotação do tronco para trás, levando um dos ombros e um dos cotovelos para trás, acompanhando o movimento do tronco. Nesse movimento inspiratório amplia-se o espaço da caixa torácica, afastando as costelas no sentido lateral.

3. O processo posterior é a expiração num movimento de atirar a flecha, direcionando tanto o foco do olhar e do movimento como o som que será emitido. Nesse sentido, cada participante elege uma vogal. Uma ideia da imagem do arqueiro neste exercício pode ser conferida na figura 18.

Figura 18: Arqueiro



Foto: Jessiara Menezes

Variações:

Primeira variação: A primeira variação vai a favor do fluxo expiratório, isto é, ao ter a uma pressão alta de ar a expiração expulsa o som com mais intensidade em seu início e gradativamente vai se tornando menos intensa até silenciar na finalização da expiração.

Segunda variação: A segunda variação deste exercício está em controlar a intensidade do som, sendo menos intenso no início da expiração e mais intenso ao final. Tal proposta interfere no fluxo comum e passivo da expiração, tendo que, ao contrário de seu processo natural, vai controlar a saída bem como a pressão do fluxo de ar. Ambas as variações podem ocorrer em movimento pelo espaço, diferenciando os focos para onde serão direcionadas e lançadas as flechas de som.

Terceira variação: Ao passo que as variações anteriores se referiam a sons contínuos iniciados e finalizados por uma gradação de intensidades da menor para a maior e vice-versa. Neste caso, a terceira variação seria com sons intermitentes em relação à quão extensa é a puxada da flecha ou ao quão próximo está o alvo. Pode-se variar também os níveis do movimento, atirando os sons para cima ou para baixo, nas diagonais ou paralelas, enfim promovendo outras relações de tridimensionalidade e de força empregada em cada vetor afetando a variação de intensidade.

Discussão:

Os vetores de força, segundo princípios da Técnica Klauss Vianna, sistematizados por Miller (2007) vão estabelecer uma relação que é óssea, ou seja, seus vetores, como já os explicitamos.

Deste modo, se entendemos a localização de cada osso ou grupo ósseo aos quais nos referimos como vetores de força, eis o primeiro passo. O segundo passo está em descobrir qual é a força necessária empregada em cada grupo muscular que está conectado a estes ossos.

A palavra vetor tem origem no latim *vector – oris*, que significa “o que transporta” e pode significar também caminho. E a palavra força vem do latim *fortis* e significa faculdade de operar, de executar, de mover etc. entre outras acepções como, por exemplo, o poder da musculatura, energia, resistência. Nesse sentido, podemos pensar que, deste modo, os vetores de força seriam os caminhos pelos quais a energia circula pelo corpo.

Compreendido um possível significado de vetores de força, podemos avançar no sentido de que os vetores estão estritamente relacionados com uma questão de alinhamento ósseo, que em muitas literaturas vêm tratados como postura. Na Técnica Klauss Vianna, preferimos o termo alinhamento e as imagens de vetores que atravessam o corpo operando forças opostas que agem contra a gravidade atmosférica nos mantendo sustentados. Estar alinhado não significa estar em uma posição fixa, ou mesmo enrijecida, muito ao contrário, auxiliam nas adaptações e reconfigurações nos apoios quando em movimento.

5.1.4 Variando timbre por meio dos apoios

Descrição:

Este exercício se coloca em relação aos apoios corporais à variação de timbre. Experimentando a transferência desses apoios, dentro de ações básicas tais como, o deitar, o sentar, o agachar, o levantar, se prestando a afetação da produção sonora. Tais afetações são percebidas em uma determinada posição, como de cabeça para baixo ou, quando em pé o peso do corpo está mais direcionado à frente do que ao centro, há alterações das qualidades atribuídas a estes sons, como, por exemplo, a voz estar mais nasalada ou com característica mais aveludada, etc.

Objetivos: Investigar e perceber a influência que as diversas possibilidades de apoios corporais podem exercer na produção vocal em relação às variações de timbre; reconhecer as possibilidades encontradas para que a partir da consciência delas se possam retomar as qualidades vocais em outro determinado momento, sem necessitar, contudo, estar naquelas determinadas posições.

Desafios: Tentar não variar intensidade e nem frequência.

Etapas:

1. Cada participante escolhe uma vogal com frequência e intensidade definidas, que sejam confortáveis para si. O exercício pode se iniciar com cada participante deitado e ir se encaminhado para outras posições como o sentado, o agachado, em pé como também pode se dar pelo inverso iniciando em pé. Os sons emitidos podem variar de contínuos para intermitentes, ou seja, o facilitador pode num primeiro momento sugerir que os sons sejam contínuos e, assim o participante irá, por exemplo, escolher uma vogal e emitindo-a continuamente fará um trajeto entre as posições distintas,

utilizando-se de apoios distintos e, deste modo, tentar perceber se houve ou não alterações no timbre, ou mesmo nos focos de ressonância quando se passou de um apoio para outro.

2. O facilitador pode sugerir que o som emitido seja intermitente, no sentido de que seja uma sequência de som intervalada, cujos intervalos são desiguais, ocorrendo interrupções ou paragens diferentemente do que acontece no som contínuo. Em cada novo ciclo respiratório, o participante, que a princípio está em uma posição utilizando-se de determinados apoios corporais, passará a outros apoios e o som será novamente iniciado, encerrando, em seu ciclo respiratório, na mesma posição em que foi iniciado e assim sucessivamente.

3. Inserir uma pequena frase no lugar da vogal e experimentá-la nas diversas possibilidades de posições corporais que requerem o uso de apoios distintos. Vale ressaltar que no conceito de apoio, a Técnica Klauss Vianna vai abordar duas perspectivas, os apoios passivos e os apoios ativos, como já citados. Os primeiros são aqueles que não estão pressionando uma dada superfície e os segundos são aqueles que imprimem força sobre uma superfície, quer dizer que, dependendo da posição escolhida teremos um número de apoios trabalhando ativa e passivamente. Nesse sentido, a força impressa sobre a superfície gera uma oposição que constrói o movimento.

Discussão:

Foi estabelecida uma relação de timbre com apoios, por meio de experimentos de sons que transitam de um passo a outro. Nesse sentido, a distribuição de peso (equilíbrio, desequilíbrio) e o tônus muscular relativos aos apoios e suas transferências também interferem no nível de pressão e volume pulmonar assim como em todo aparelho respiratório, podendo potencializar ou mesmo diminuir a capacidade de sustentação da emissão de um som ou de uma fala.

Sobre tais aspectos, temos o dado de que podemos aumentar e/ou diminuir os espaços corporais internos e externos, dadas as relações do uso de apoios para ampliar nossas bases, por exemplo. Com isso, visto que anteriormente nos referimos ao timbre em conexões com os espaços e cavidades internas de nosso corpo, experimentar essas relações serão interessantes ao passo que, descobrindo outras possibilidades tímbricas provocadas por esta ou àquela posição, possamos nos lançar em outros desafios como, por exemplo, retomar determinadas qualidades características numa outra posição que não aquela na qual descobrimos.

Esse processo de retomada consciente e dinâmica, chamamos de memória corporal, isto é, ocorre por meio das faculdades cinéticas e acústicas desenvolvidas e treinadas. Assim como se atribui à memória como a capacidade de recordar fatos, os músculos também o fazem e, este aspecto juntamente com a capacidade adaptativa, permitem que se realizem essas retomadas de qualidades vocais adquiridas em uma determinada posição corporal em outro momento e até mesmo em outras circunstâncias.

Isso acontece devido à relação dos apoios corporais que são requisitados em cada posição, gerando a transferência de peso de uma parte do corpo à outra quando há deslocamento, alteração de nível ou plano⁴⁶. Tais mudanças sonoras, podemos atribuir às variações de timbre que estão em conexão, muitas vezes, com os espaços de cavidades internas, como também estão conectadas a questões de gênero e à cultura entre tantos outros elementos, como elucidamos anteriormente.

Destaca-se que este jogo de apoios, ou podemos chamar de focos de espaços corporais também se aplica à face, visto que as suas projeções e retrações cima-baixo e laterais e, por exemplo, abrir a mandíbula, retrai-la entre outras variações adaptam e redefinem o tamanho de nosso trato vocal e, com isso interfere na frequência fundamental e nos formantes da nossa voz, contribuindo para a alteração de timbre.

Os quatro exercícios, relatados acima, permitem ao leitor identificar as consonâncias e as apropriações do diálogo cinético-sonoro em possibilidades práticas, como propõe a questão inicial desta dissertação. Desta forma, vale ressaltar que, para estas propostas de exercícios didáticos se formatarem como tal, e chegarem ao resultado apresentado neste capítulo, ocorreram muitas variações e tentativas de cruzamento entre os Parâmetros do som selecionados e os princípios da Técnica Klauss Vianna, que ora se consolidavam e ora não demonstravam assertividade, havendo assim problemas iniciais em determinadas associações.

Nesse sentido, os equívocos e as relações não efetivadas foram superados ao passo que o investimento em outras tentativas e modos de associações se colocou nas investigações, nos treinamentos. Deste modo, as análises dos dados auto-etnográficos, como os vídeos dos treinamentos e relatos do diário de bordo desta pesquisadora, por exemplo, tiveram fundamental importância nesse processo de adaptações e reelaborações que ocorreram por meio da insistência e da escuta ampliada.

⁴⁶ Para conceitos de níveis e planos consultar Rudolf von Laban (1978).

Assim, observou-se que, ao longo dos treinamentos, as relações possíveis foram se estruturando de modo que, percebendo as regiões e grupos musculares que interferem em determinada produção sonora, alterando de forma mais consciente um parâmetro sonoro do que outro. Nesse sentido as associações entre Parâmetros do som e Técnica Klauss Vianna foram se ampliando e se agrupando em propostas de exercícios que apresentam consistência e coerência, como as propostas apresentadas neste capítulo, apontando caminhos que favorecem a compreensão do diálogo cinético-sonoro no trabalho de artistas da cena.

Por fim, vale ressaltar que a elaboração destes exercícios apresenta um papel norteador, com um caráter inicial e com potencial desbravador para adaptações ao longo das suas práticas, se colocando como um sistema aberto passível de que outros pesquisadores também se coloquem compondo outras possibilidades e/ou outros exercícios, voltados para a compreensão da questão cinético-sonora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Houve uma questão que nos trouxe até aqui “A Técnica Klauss Vianna em diálogo com os Parâmetros do som pode ser potencializadora da produção cinético-sonora no trabalho de artistas da cena?” E, a partir dela, por meio do olhar metodológico da auto-etnografia, compomos um caminho consonante entre as metodologias que embasaram o arcabouço teórico e prático desta pesquisa, a Técnica Klauss Vianna e os Parâmetros do som, sob a perspectiva de Lignelli (2015).

Procuramos, contudo, vislumbrar a noção de corpo como um espaço relacional e não institucional. Embora reconheçamos as estruturas corpóreas e trabalhamos sobre a consciência dessas mesmas partes do corpo, temos a compreensão de que elas possuem estratos que podem se dissolver e novamente se consolidar por meio de agenciamentos afetivos, indo ao encontro do aspecto paradigmático do *Corpo sem Órgãos*, definido por Artaud (1983) e analisado sob a perspectiva de Deleuze e Guattari (1996).

Nesse sentido, o que inicialmente eram pergunta e objeto de pesquisa se tornam, respectivamente, desejo e sujeito de pesquisa, ao passo que a visão metodológica da auto-etnografia, ofereceu meios para analisar quem analisa e, através da grafia do eu pesquisador, possibilitou que as contribuições não fossem endógenas, se voltando apenas ao uno umbigo da pesquisa. Deste modo, nos inserimos ainda mais na filosofia somática abordada por Klauss Vianna, a qual cada indivíduo que se predispõe a nela mergulhar estará também deixando sua contribuição ao desenvolvimento da técnica.

A respeito da imersão na Técnica, bem como no desejo de pesquisa, apresentamos propostas práticas, as quais foram experimentadas em treinamentos práticos e em compartilhamentos com alunos da Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, a partir das possibilidades de relações e cruzamentos levantadas. Vimos, assim, a necessidade de uma espécie de formação sonora e vocal, a priori, antes de tecer na prática qualquer conexão que pudesse ser imposta apenas pelo desejo de fazer acontecer. Isto é, houve treinamentos e experimentos no âmbito dos Parâmetros do som, isoladamente das questões cinéticas, acompanhados e assistidos em momentos pontuais pelo professor César Lignelli, objetivando com isso o aperfeiçoamento e a aproximação com tais parâmetros e conceitos, para que depois as possibilidades de relação e diálogos com os princípios da Técnica Klauss Vianna pudessem ser investigados, experimentados e, por fim, compostos.

Consequentemente aos experimentos de interlocução entre Técnica Klauss Vianna e os Parâmetros do som percebemos que tal abordagem é possível, ou melhor, é potencializada por um terceiro vértice: a escuta ampliada. Este ato de escutar está para além da compreensão e função do aparelho auditivo, como apresentamos ao longo do trabalho.

Deste modo, ao esboçar a composição de um caminho dialógico entre Técnica Klauss Vianna e Parâmetros do som, optamos, em primeira instância, por este estado de atenção que se localiza nos primeiros silêncios, no sentir, no perceber, para que aos poucos a necessidade de sonorizar, bem como o mover-se fossem emergentes de uma escuta ampliada, consciente, somada ao desejo e ancorada em cada parte do corpo.

Sendo assim, se nos colocarmos, por exemplo, em determinada posição corporal mais encolhida, onde as extremidades do corpo estarão umas muito próximas às outras, num movimento de contração, obteremos um resultado vocal/sonoro com características x . Se, ao contrário, estivermos num movimento de expansão absoluta, no qual as forças de tração que os músculos do corpo exercem são de outra ordem, teremos um efeito sonoro/vocal y . Bem como os possíveis trajetos entre a primeira posição até a segunda podem gerar n variações sonoras/vocais.

Sobretudo, em se tratando de expressões cinéticas e sonoras, a respiração é elemento de extrema importância em nossa discussão. É um processo intrínseco aos seres vivos e possui características de forças passivas e ativas, isto é, além de ser um movimento involuntário de nosso corpo para a manutenção de vida por meio de processos de trocas gasosas que alimentam as células, a respiração também pode se dar de maneira voluntária. O controle do processo inspiratório e expiratório pode ser realizado por meio de várias técnicas em seus variados segmentos, em esportes como, por exemplo, a natação que requer um tipo de respiração ou em um determinado estilo de canto e assim por diante.

Ressaltamos, porém, no âmbito das reflexões que foram levantadas que, aqui não elegemos por meio desta pesquisa uma técnica respiratória específica e, sim nos atentamos ao modo como a relação da estrutura óssea, por meio dos vetores de força, que propõem a Técnica Klauss Vianna, contribuem para a liberação de tensões de grupos musculares que, por sua vez são classificados como agentes do processo respiratório. Segundo Galignano (2013), alguns grupos musculares, sejam eles considerados inspiratórios ou expiratórios no processo de respiração, estão ligados à

liberdade de movimento de todo o tronco e são responsáveis, além da respiração, pelas possibilidades de expressão corporal, como é o caso dos músculos intercostais.

Atuando, assim, de forma integrada, pensando em alinhamento corporal, distribuição de peso por meio de apoios e equilíbrio do tônus muscular, conciliando-os à respiração e aos componentes sonoros, observamos maiores chances de alcançar um diálogo efetivo entre as expressões sonoras e as expressões cinéticas. Visto que tal diálogo se torna possível por um processo de disponibilidade e alteridade, como nos referimos anteriormente, isto é, a escuta ampliada é linha que tece essas conexões corporais, que liga os pontos e abre espaços de investigação.

Dado o envolvimento prático e teórico e o multiverso que se abriu sobre o desejo de pesquisa e, ainda recobrando as primeiras motivações anteriores a esta pesquisa, conclui-se que há muito que investigar e experimentar, ampliando as interfaces estabelecidas por ora e as colocando em situação, em performance e quiçá futuramente buscar os caminhos de consciência corporal na fala de textos, ou melhor, na produção da palavra em cena, investigando composições de sentidos e imagens cinético-sonoras.

Por fim, ao respondermos a pergunta inicial desta sessão de considerações finais, notamos que o final ainda está bem longe e, que este é apenas o início de um ciclo que se originou em uma questão, mas que a multiplicou em tantas outras como, por exemplo: “Quais as possíveis influências da voz no movimento?”; “Em quais ordens sociais a voz, a palavra em si, afeta o corpo? E, sobre este aspecto, como a arte, os artistas da cena podem se colocar nestas questões quando estão em processo de formação e até mesmo de suas produções estéticas?” Se neste trabalho vislumbramos o diálogo cinético-sonoro desenvolvendo noções sobre como os movimentos afetam a produção vocal, há também possibilidades de refletir e analisar esse caminho inverso, da voz que afeta o movimento nas produções de sentido, nas produções estéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. Trad. José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

CLARK, Lygia. **Nós somos os propositores**. [online] 1968. Disponível em <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25>. Acessado em: 13 maio 2016.

COESSENS, K., CRISPIN, D. e DOUGLAS, A., 2009. **The artistic turn**: a manifesto. Available from OpenAIR@RGU. [online]. Available from: <http://openair.rgu.ac.uk>

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.

_____. Pesquisa em artes cênicas – a possibilidade do novo: a experiência do V&C. Revista Moringa. João Pessoa, vol. 1, n. 2, p. 77-87, jul./dez. de 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FELDRENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Trad. Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977. 8ª edição.

FICHE, Natália R. Movimento da Voz. In GUBERFAIN, Jane C. (org.). **Voz em cena**. Vol. I. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. p. 45 – 59.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Trad. Helena Mello. **Revista Cena**. Porto Alegre, n. 7, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>>. Acessado em: 11 jun. 2015.

GALIGNANO, Marco. **Pedagogia e scienza dela voce**. Milão: Omega Edizioni, 2013.

GALLO, Fabio dal. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. **Revista Moringa**. João Pessoa, v. 3, n. 2, p. 01-20, jul – dez/2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/15350>>. Acessado em: 19 nov. 2015.

GUBERFAIN, Jane C.; BITTENCOURT, Elid S.; FICHE, Natália R. Aquecimento corporal e vocal do ator. In GUBERFAIN, Jane C. (org.) **Voz em cena**. Vol. II. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 03 – 16.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do movimento**. Trad. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jaques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Trad. Marcelo Gomes. Senac São Paulo e SESC São Paulo: São Paulo, 2010.

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

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007. 2ª edição.

_____. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

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.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. A técnica Klauss Vianna vista como sistema. In CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (coordenação). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 123 – 134.

RIBEIRO, Joana. O exercício – De Klauss Vianna (1928-1992). In CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (coordenação). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 135 – 148.

SACKS, Oliver. **Vendo Vozes**: uma viagem ao mundo dos surdos. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHAFFER, Pierre Muray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. **Educação Sonora**. Trad. Marisa Fonterrada. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. **Revista Sala Preta**. São Paulo, n. 7, 2007.

- SILVA, Ceres Vittori. **Pistas, rizomas, devires**: por uma cartografia da peça radiofônica “Para acabar de vez com o julgamento de Deus”. 2015. 238 f. Tese (Doutorado em Letras)-Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- STEVENS, S. S.; WARSHOFKY, Fred. **Som e audição**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.
- STRAZZACAPPA, Marcia. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Revista Repertório**. Ano 12, n. 13, p. 48-54, 2009.2. Disponível em: <<http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/proscenio13.html>>. Acesso em: 06 maio 2016.
- _____. **Educação Somática e Artes Cênicas**: princípios e aplicações. São Paulo: Papirus Editora, 2015.
- SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz**: fatos sobre a voz na fala e no canto. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Edusp, 2015.
- TAVARES, Joana Ribeiro Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**. Rio de Janeiro: Annablume, 2010.
- VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2008. 5.ed.
- VITTORI, Ceres. Resquícios do corpo sonoro em Antonin Artaud e Klauss Vianna. **Revista Boitatá**. Londrina, n. 15, jan-jul 2013.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira.

REFERÊNCIA VIDEOGRÁFICA

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

REFERÊNCIAS DA INTERNET

Acervo Klauss Vianna - <<http://www.klaussvianna.art.br/>>.

Britannica Escola - <<http://escola.britannica.com.br/article/483285/audicao/>>.

Aula de Anatomia - <<http://www.auladeanatomia.com/site/pagina.php?idp=65>>.

Associação cultural: O mundo de Lygia Clark - <<http://www.lygiac Clark.org.br/>>.