

FINARDI, Ângela. A voz e sua constituição corpórea. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; Mestranda em Teatro; Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Brígida de Miranda.

RESUMO

Este artigo busca levantar algumas considerações acerca da corporeidade da voz no trabalho vocal do ator Carlos Simioni, em *Kelbilim* — o Cão da Divindade, primeiro espetáculo do Lume — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Ao discorrer sobre o processo, lança um olhar sobre o caminho percorrido por este ator para sistematizar uma técnica vocal edificada em seu corpo e compartilhá-la com outros atores e pesquisadores nas oficinas e demonstrações de trabalho técnico realizadas.

Palavras-chave: Carlos Simioni. Lume. Técnica Vocal. Kelbilim.

ABSTRACT

This article seeks to raise some considerations about the corporeality of the voice in the vocal work of actor Carlos Simioni in *Kelbilim* — the Hound of the Godhead, the first spectacle of Lume — Interdisciplinary Research UNICAMP Theatre. When talk about the process, takes a look at the path taken by this actor to systematize a vocal technique built into your body and share it with other actors and researchers in the workshops and demonstrations of technical work performed.

Keywords: Carlos Simioni. Lume. Vocal Technique. Kelbilim.

Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP

O Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, foi fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier (1956-1995), Carlos Roberto Simioni e Denise Garcia, com o objetivo de “(...) edificar as bases para a elaboração da técnica de ator levando em conta a corporeidade do brasileiro” (BURNIER, 2001, p. 15). Burnier havia retornado ao Brasil após um período de oito anos na Europa, tendo estudado com Etienne Decroux, Eugênio Barba, Philippe Gaullier, Jacques Lecoc, Yves Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (nô, kabuki e kathakali)¹. Em 1988, o ator Ricardo Puccetti passa a integrar o grupo, e em 1994 Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla e Jesser de Souza ingressam também no Lume, núcleo que atualmente é referência em pesquisa do trabalho do ator no Brasil (FERRACINI, 2001). O foco da minha atenção recai sobre Simioni, pelo fato deste ator ter consolidado uma técnica advinda de 26 anos de prática corpóreo-vocal constantemente aprimorada e difundida através da oficina *Voz e Ação Vocal*, da demonstração de trabalho técnico *Prisão para a Liberdade* e dos espetáculos do *Lume*, dentre os quais destaco *Kelbilim – O Cão da Divindade*. Este artigo discorre sobre o processo de criação de *Kelbilim* que está diretamente associado à elaboração técnica corporal e vocal deste ator.

¹ Mais informações a respeito de Burnier e da história do Lume podem ser obtidas em: <<http://www.lumeteatro.com.br/linhadotempo.php>>.

A busca por uma elaboração técnica pessoal

Os três primeiros anos da pesquisa são expostos por Simioni na demonstração de trabalho técnico *Prisão para a Liberdade*²: “Nos primeiros anos do Lume fazíamos o treinamento energético, movimentar-se até o esgotamento físico total, e ao mesmo tempo descobrir movimentos, energias e ultrapassar os limites [...] Tudo o que eu tenho de extracampo vem desses anos” (SIMIONI em *Prisão para a Liberdade*). O ator explica que para trabalhar as tensões surgidas durante o treinamento energético Burnier sugeria exagerá-las com o corpo em movimento: “[...] Através da hipertensão, as emoções se tornavam corpo” (SIMIONI em *Prisão para a Liberdade*). Simioni afirma terem ficado oito meses criando uma partitura física de ações com hipertensão, até que esta desapareceu: “No lugar da dor surgiu o prazer. Nós dávamos nomes a cada matriz³ [...] Essa é *relação com o divino* [...] Depois do cárcere da hipertensão, as emoções se espalhavam pelo corpo, e emoção o conduzia [...]” (SIMIONI em *Prisão para a Liberdade*).

Percebo na demonstração, o quanto a respiração do ator desempenha papel fundamental na dilatação do corpo, e que esta, por sua vez está sempre envolvida com o trabalho dos impulsos oriundos do *Koshi*⁴. Trabalhando em *equilíbrio precário*, ele segue transformando peso em energia em sua dança pessoal, até chegar a uma matriz vocal: Com grande impulso desloca o tronco para trás e emite uma voz grave, visceral quando o tronco é trazido à frente. “Um espasmo violento, que vinha da região do quadril [...] O Burnier dizia: Tenta controlar a sua coluna, para ver o que acontece.” Dá o impulso contendo o movimento e o corpo é dilatado. “Essa explosão de energia trocava de lugar e subia para o topo da cabeça.” Refaz a mesma ação com voz, e o som grave surgido do ressonador do estômago sobe para a cabeça com a vogal *u* em tom agudo. “As matrizes corporais geravam matrizes vocais.” Ele segue demonstrando quatro matrizes diferentes, cujos nomes são inventados por mim:

1. *Voz das profundezas*. Esta matriz vocal se inicia a partir do impulso advindo do aterrissar de um salto com deslocamento lateral. A voz vibra nos ressonadores do abdome, peito e garganta, grave, rouca. Lembra uma voz de velho, em gromelô. Há uma certa tensão no pescoço, mas existe uma base forte, o *koshi*.

2. *Caminhada resmungante*. O impulso do quadril gerado ao “enraizar” os pés no chão conduz o ar com som da vogal *a*. Os ressonadores utilizados são a

² Demonstração realizada por Simioni em 3/06/2011, em Blumenau (SC). Todas as referências relativas à demonstração de trabalho técnico no decorrer do artigo são relacionadas a esta, especificamente.

³ Uma ação física e vocal orgânica e pessoal, descoberta e pesquisada pelos atores e que dinamiza suas energias potenciais é chamada de “matriz” (FERRACINI, 2001, p. 116).

⁴ Para se ativar este ponto localizado no abdome, o *Koshi*, que é considerado como centro de energia do corpo, um dos exercícios feitos no Lume é “[...] amarrar um tecido fortemente na região abdominal e andar pelo espaço lentamente, com os joelhos flexionados, buscando sentir a região amarrada. O termo *Koshi*, em japonês, também significa a presença do ator. (FERRACINI, 2001, p. 162).

garganta e a cavidade nasal, gerando uma voz semelhante à de um pato, ritmada com o andar.

3. *Colheita da flor*. Inicia com o tronco abaixado, braço esquerdo para trás em oposição ao direito, à frente. O impulso gerado no quadril percorre a coluna elevando tronco e braço lentamente. Junto da ação corporal ocorre a vocal com a emissão da vogal *o*, que passa gradativamente para a vogal *u* aguda. A voz passa do ressonador do peito para a cabeça e desta para a nuca.

4. *Grito de guerra*. Esta matriz lembra um grito de guerra aborígine, com voz aguda. Máscara de alegria. Inicia com os braços elevados lateralmente. Ao descer os braços é produzido um som entrecortado. “*Cgr, cgri, cgrii*”. Utilizando a análise do movimento de Laban⁵, a ação vocal corresponde ao “sacudir”, enquanto a ação dos braços ao “deslizar”. São utilizados os ressonadores da nuca e garganta.

5. *Lamento/ choro*. Matriz fisicamente igual à anterior, porém com ação vocal diversa. A voz é grave, ressonador de peito. A variação da dinâmica é lenta, entre o empurrar e o deslizar. Vogal *a*, num gemido lento, às vezes entrecortado.

Na demonstração é possível compreender como se deu a passagem do treinamento para a representação. Simioni refaz partituras corporais, máscaras faciais e partituras vocais, mostrando que é possível mesclá-las, sem perder a organicidade. A mesma partitura corporal “hesitante”, demonstrada com máscara facial e matriz vocal do choro é realizada outra vez com matriz vocal do grito de guerra e com máscara do riso. Em relação ao texto, ele repete a mesma matriz vocal do choro tal como demonstrada anteriormente, agora com o texto em português, sem trair a ressonância, o fluxo da respiração, o ritmo e a intensidade da matriz original.

A aplicação do treinamento vocal do ator na construção do espetáculo *Kelbilim*

Segundo Burnier afirma em sua tese de doutorado⁶, as 29 ações corporais e vocais codificadas durante os três primeiros anos eram ditadas aleatoriamente por ele e realizadas por Simioni, sem que se perdesse a organicidade. Estas ações transitavam entre “gritos silenciosos de dor” e “momentos doces e singelos”. Na busca de um tema, para transformar este material em um espetáculo chegaram às *Confissões* de Santo Agostinho. A opção foi focar “o momento mais doloroso de sua hesitação entre a vida mundana e a religiosa e o de sua conversão ao catolicismo” (BURNIER, 2001, p. 237). Denise Garcia trabalhou a composição musical estudando os cantos melódicos da época. A espacialidade da peça foi consequência da espacialidade da música, com um

⁵ Rudolf Von Laban (1879-1958) dedicou sua vida ao estudo do movimento, dividindo-o em quatro categorias para análise: esforço, tempo, espaço e fluência. Estas, combinadas entre si geram oito tipos de ações básicas: socar, talhar, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, deslizar e flutuar (LABAN, 1978).

⁶ A tese de doutorado de Burnier foi publicada com o título: *A arte de ator: da técnica à representação*.

coro que não deveria ser visto, mas ouvido ao longe. O intuito era recriar o clima de uma reunião de poucos indivíduos para orar na época da perseguição ao cristianismo.

Kelbilim foi apresentada em quatro versões: a primeira, logo em seguida da descoberta do tema, foi considerada por Burnier como sendo a mais crua e a mais pura, com o ator executando suas ações físicas e vocais em sua plenitude com rápidos *black-outs*. Em relação ao texto nesta primeira versão, o diretor explicita: “[...] era um gromelô inventado por ele, não significava nada além de seu sentido puramente vocal” (BURNIER, 2003, p. 238). Na segunda versão, surgida da necessidade de alterar a iluminação, foram utilizadas velas, figurinos e objetos. Um ator denominado “sombra” foi incluído para trazer os elementos. Em relação ao texto falado, “[...] houve a primeira tentativa de introduzir textos literários, mas em latim, sem alterar em nada a ação física ou vocal” (BURNIER, 2001, p. 238). Na terceira versão houve a introdução de poemas de Hilda Hilst: “Introduzir um texto em português era importante para permitir aos espectadores criarem suas conexões, suas associações, sua história particular” (BURNIER, 2001, p. 241). Na quarta versão foram introduzidas ações inspiradas em um mendigo cujo encontro Santo Agostinho narra em suas confissões. O sombra é retirado, ficando apenas Simioni em cena.

Ao conhecer o processo de criação de *Kelbilim*, verifico que quando as vozes foram substituídas por palavras, a manutenção das matrizes físicas e vocais foi imprescindível para que o ator não sucumbisse ao seu significado literal. Daí a necessidade dessas diversas vozes se transformarem primeiro num *gromelô*, depois no texto em latim e só ao final nos textos de Santo Agostinho e Hilda Hilst, os quais não se transformaram em texto ilustrativo das ações de Simioni, mas ampliaram o sentido destas.

O reservatório do novo: Dando “voz” a outros atores

“A história do teatro não é somente o ‘reservatório do antigo’, é antes de tudo, o ‘reservatório do novo’”. É com esta citação, de autoria de Eugênio Barba, que Burnier inicia as conclusões de sua tese. Na página esquerda, a fotografia assinada por Teresa Dantas é a de Simioni em *Kelbilim*. A citação de Barba dialoga com a afirmação de Merleau-Ponty (*apud* CHAUÍ, 2010, p. 287): “A grandeza de uma obra não se mede pela sua eficácia, e sim por sua fecundidade”. Posso afirmar que as descobertas de uma etapa geram novos questionamentos, que geram novas descobertas, em uma espiral ascendente. É assim que vejo o trabalho de pesquisa vocal do Lume. A influência de Decroux, Grotowski, Barba e da atriz Iben Nagel Rasmussen, do Odin Teatret, também está clara na tese. A Iben, o diretor atribui o acréscimo de novos exercícios que “[...] trabalhavam com alguns desses princípios da Antropologia Teatral⁷: o ‘samurai’, a ‘dança dos ventos’, o ‘fora-do-equilíbrio’, os

⁷ Conjunto de regras que regem o trabalho do ator, suas ações físicas: equilíbrio precário, dilatação, energia animus-anima, energia no espaço e no tempo, equivalência, uso da face, dos olhos, das mãos e dos pés, omissão, oposição, pré-expressividade, ritmo, montagem. (BURNIER, 2001, p.104).

'lançamentos', além de uma série de exercícios vocais" (BURNIER, p. 105). Sobre o trabalho vocal com Iben, Simioni relata:

Ela trabalhava simplesmente os ressonadores. [...] Só que a Iben, enquanto eu fazia voz, ela ficava batendo no meu corpo porque tinha tensão demais. [...] A Iben, por causa das tiradas de tensões fazia com que a minha voz expandisse. Aí, como eu tinha essa noção do corpo eu pensei... Interessante, é possível você então, dosar tensões para a voz. E comecei a ficar mais interessado e a investigar melhor tudo isso (SIMIONI, em entrevista concedida a mim, em julho de 2011)⁸.

As investigações realizadas por Carlos Simioni e pelos demais integrantes do Lume apontam para a unidade corpo-voz. O engajamento do corpo é essencial para se encontrar outros focos vibratórios da voz. "Apesar de o Lume propor um treinamento específico para a voz, sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física pode também engendrar uma ação vocal. Ou uma ação física/ vocal. Podemos afirmar, inclusive, que *a voz também é corpo*" (FERRACINI, 2001, p. 181. Grifos do autor). Ao afirmar que a "voz é corpo" e que sendo assim, a ação vocal é formada pelos mesmos elementos constituintes da ação física — *impulso, intenção, élan, energia, organicidade e precisão* — Ferracini chama atenção para o ponto de onde se originam os impulsos físicos e vocais, o centro orgânico do corpo, ou *Koshi* (FERRACINI, 2001).

Na entrevista concedida a mim em Blumenau, Simioni afirma ter descoberto que a voz é um corpo muito sutil, de difícil descrição. Para ele, suas oficinas são fonte de pesquisa. Incitam os atores a serem pesquisadores, realizarem suas descobertas, lembrando que a prática é necessária para se manter a técnica adquirida. A importância do *koshi* como fundamento para o impulso vocal é alvo da continuidade da pesquisa que realizo, já que está na base do treinamento vocal proposto no Lume. Pretendo descobrir em meu corpo, o corpo da voz. A oficina a ser realizada de 26 a 30 de setembro de 2011 deverá ser fonte de novas informações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURNIER, LUÍS OTÁVIO. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CHAUÍ, Marilena S. Merleau-Ponty; **O que as artes ensinam à filosofia**. In: Rafael Haddock Lobo. (Org.). Os filósofos e a arte. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

LABAN, Rudolph. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

<<http://www.lumeteatro.com.br>>. Acesso em 15/08/2011.

⁸ Entrevista que antecedeu a demonstração de trabalho técnico realizada em Blumenau, no Teatro Carlos Gomes, em 03/07/2011.