

MARTINS, José Batista (Zebba) Dal Farra. Três Fragmentos de Ressonância.¹ São Paulo: Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP). Professor Orientador. Pesquisador da Voz, Encenador e Músico.

RESUMO

O artigo se propõe a comparar três situações de transmissão pela ressonância da voz. A primeira aparece no documentário “O Olho sobre o Poço”, do cineasta holandês Johan Van Der Keuken (1988): a memorização de um texto sagrado hindu, em um Templo Védico da região de Kerala, na Índia. A segunda é um exercício proposto por Kristin Linklater (1976). A terceira é uma pesquisa de espaços de ressonância da voz, conduzida por Jerzy Grotowski (c. 1965). A comparação destes fragmentos dá margem à análise da ressonância, como fenômeno acústico da voz e como um campo necessário para que se estabeleça a transmissão entre mestre e aprendiz.

Palavras-chave: Voz. Ressonância. Transmissão.

RESUMEN

El artículo propone una comparación entre tres situaciones de la transmisión, por la resonancia de la voz. La primera aparece en la película “El Ojo sobre el Pozo”, del cineasta holandés Johan Van Der Keuken (1988): la memorización de un texto sagrado hindú, en un Templo Védico de la región de Kerala, en la India. La segunda es un ejercicio propuesto por Kristin Linklater (1976). La tercera es una investigación de espacios de la resonancia de la voz, conducida por Jerzy Grotowski (c. 1965). La comparación de esos fragmentos permite el análisis de la resonancia, como fenómeno acústico de la voz y como un campo necesario para que se establezca la transmisión entre maestro y aprendiz.

Palabras clave: Voz. Resonancia. Transmisión.

1

Na sublime versão cinematográfica de Peter Brook (1989) do épico hindu “Mahabharata”, o ator africano Sotigui Kouyate, no papel de Bhishima, preludiando sua morte, diz assim:

Um homem está andando em uma floresta escura e perigosa, cheia de bestas selvagens.
A floresta é circundada por uma vasta rede.
O homem tem medo.
Corre para escapar das bestas. Cai em um poço de profunda escuridão.
Por um milagre, se prende em algumas raízes torcidas.
Ele sente o hálito quente de uma enorme cobra, com sua mandíbula escancarada, repousando no fundo do poço. Está para cair nesta mandíbula.
No fundo do buraco, um gigantesco elefante se prepara para massacrá-lo.
Ratos brancos e pretos roem as raízes nas quais o homem se pendura.
Perigosas abelhas voam pelo poço,
deixando cair gotas de mel.

¹ O impulso para o texto nasceu em uma aula de Jorge Larrosa, na Universidade de Barcelona, na primavera de 2011.

Então o homem estica seu dedo.
Vagarosamente, cuidadosamente, ele estica seu dedo para pegar as gotas de mel.
Ameaçado por tantos perigos, com quase só uma respiração entre ele e tantas mortes,
ele ainda não está livre de desejo.
O pensamento do mel ata-o à vida.

Bhishima-Sotigui toca os lábios com o dedo.

A narrativa mostra o ser humano em um enfrentamento constante com a morte: há risco todo o tempo, por todos os lados. O gesto de Bhishima-Sotigui ao tocar seus lábios com o dedo, nutrindo-se do pensamento da gota de mel, sustenta que no perigo encontramos o alimento da vida. Como a experiência se associa à exposição e ao risco, podemos também afirmar que na experiência encontramos o sustento da vida. A experiência não nos atinge como um raio de luz que se reflete em nós, mas como um feixe que em nós se refrata e muda de direção pela nossa presença. Quando educamos, a experiência é o campo da transmissão. Jorge Larrosa (2007) diz assim:

[...] a experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a educar é a possibilidade de que esse ato de educação, essa experiência em gestos, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos, para ser outra coisa para além do que vimos sendo.

A transmissão se situa necessariamente em um campo de luta, por ser experiência que se dá entre pessoas, entre corpos, entre sujeitos, e requer uma escuta, que é em si ressonância, pois quem emite um som ouve o som que emite, ou seja, a emissão sonora animal é sua própria recepção (NANCY, 2007, p. 35). No campo da voz e da vocalidade, a escuta e, portanto, a transmissão, supera a comunicação e se colore dos afetos que lhe aquarela a ressonância. Minha voz e o meu dizer ressoam em mim, vibram em meus ossos, repercutem em minhas caixas e impregnam-se de sentido. Minha voz e o meu dizer ressoam no outro, entram por seus poros e pelos caracóis de suas orelhas, vibram em seus ossos, repercutem em suas caixas e impregnam-se de sentido.

2

Um homem perseguido por um tigre sobe em uma árvore.
O galho em que agarra se inclina perigosamente sobre um poço seco.
Um par de ratos rói o galho.
No fundo do poço há um monte de serpentes enroscadas.
Na parede do poço cresce um fio de grama.
Na extremidade há uma gota de mel.
Lamba o mel.
Isto sucede mil vezes no único mundo que conhecemos.
E eu estou ali e o vejo como se fosse um sonho.

Inspirada no “Mahabharata”, esta inscrição abre e fecha o filme “O Olho sobre o Poço”, de Johan Van der Keuken (1998), espécie de moldura de ornamentos indianos, que enquadra a imersão do documentarista na região de Kerala. A epígrafe redimensiona a fala de Bhishima-Sotigui, ao colocar o homem agarrado em um galho sobre um poço, em vez de mergulhado em sua

profunda escuridão. A arriscada posição estabelece uma distância que permite um olhar sobre o poço, e simboliza, também, a delicadeza do artista com uma tradição ao mesmo tempo deslumbrante e estranha. É desta posição que Van der Keuken nos mostra, no início do terço final do filme, uma aula de memorização pela ressonância da voz, direcionada a crianças, em uma escola védica. No espaço vazio e banhado pela luz indireta do sol, ressaltam o assoalho limpo, encerado, e a atmosfera de serenidade, pontuada pelas batidas de lavadeiras a lavar roupa no rio que corre ao lado. Uma parede vazada de tábuas delimita o lugar sagrado, onde entram dois gurus, seguidos, cada um, por dois meninos, seus aprendizes. Eles se sentam diretamente no chão, cada um com dois meninos à sua frente. O rito obedece a antigos preceitos da educação brâmane: se o professor caminhava, o aluno o seguia atrás e ocupava sempre um assento mais baixo que o do professor (KEAY e KARVE, 1973, p. 21). São, portanto, dois grupos, cada qual com um trio, que vão realizar o mesmo processo de memorização de um trecho do *Veda*. Sobre a prática, diz Van der Keuken (ALBERA, 2001): “Vemos jovens brâmanes recitando textos milenares, cantando canções cosmológicas. Esta é uma aula muito conservadora dos brâmanes. Eles recitam nove horas por dia por vários anos. Os movimentos da cabeça são um sistema mnemotécnico”.

A despeito de recitarem o mesmo trecho, volta e meia há um descompasso entre os grupos, criando-se uma interferência das vozes, que se fundem com o compasso das lavadeiras no rio lá fora. O guru coloca cada mão sobre a cabeça de cada menino. O toque da mão na cabeça é um gesto de passagem² da tradição milenar brâmane, que o próprio professor recebera, principalmente pelo aprendizado de cor dos livros sagrados (KEAY e KARVE, 1973, p. 33). Guiadas pelas mãos do mestre, as cabeças dos meninos se deslocam segundo dois percursos: um, simétrico, varre do céu à terra, e da terra ao céu. O outro, assimétrico, vai do centro à direita e volta, como se a orelha quisesse tocar o ombro. O jogo entre o simétrico e o assimétrico confere à composição um caráter ternário, quebra a monotonia binária e tende a ampliar a eficácia da memorização. A voz do mestre contagia os aprendizes, que movem suas cabeças e suas vozes, como se, pelo dizer em movimento e o repetir, copiassem o texto sagrado. A transmissão da tradição sagrada é dogmática: pesa e se passa pelas mãos do mestre sobre as cabeças, em conjunção harmônica com as vozes e a reiterada repetição. Não é só informação do conteúdo do texto, mas sua ressonância *no* e *entre* mestre e aprendiz. A aceitação da autoridade do mestre pelos meninos é física, sua disponibilidade é muscular. Esta autoridade se funda na confiança, pela aura que a tradição brâmane lhe confere: não é pessoal, mas anônima, e construída em milhares de manhãs.

3

A ressonância da voz, associada ao movimento das cabeças, lembra um exercício proposto por Kristin Linklater (1976, pp. 85-90). Sua abordagem da voz para o ator teatral pressupõe uma receptividade corporal, baseada no reconhecimento e eliminação das tensões limitadoras da respiração e da

²Na língua inglesa, “transmitir em sucessão” se diz “*hand down*”, composição especialmente adequada para descrever a passagem da tradição pelas mãos.

ressonância, que permitam o ressoar mais livre da voz nas caixas corporais. Não se perseguem formas preconcebidas de emissão, mas vocalidades ancoradas na simplicidade de um suspiro, procedimentos que se alinham à família da via negativa, que tem em Grotowski seu precursor. No trecho em questão, estudam-se os canais de ressonância da voz, a partir de três posições da cabeça. Quando a cabeça pende para trás, o canal de saída da voz está livre e, supondo-se a língua relaxada, as vibrações têm sua morada no peito, lugar de tons graves. Na segunda posição, o olhar aponta para a linha do horizonte e a voz viaja do peito à boca, enquanto que, na terceira posição, a cabeça se pendura para a frente, o que faz que o som migre para os dentes superiores. Linklater, por meio de seu texto, transmite um procedimento de abertura para as sonoridades, de descoberta e ampliação de espaços de ressonância, fundamentado em sua experiência pedagógica e em um enfoque consistente com a fisiologia corporal-vocal, de onde procede sua autoridade. Podemos talvez afirmar que esta transmissão é técnica.

Como na transmissão tradicional védica, a voz não se imobiliza em um lugar, mas viaja pelas cavidades corporais, em um percurso que vai do peito aos dentes, trajeto sensivelmente mais perceptível do que a sequência das sonoridades ascendentes. De fato, dos tons médios aos agudos, a um largo deslocamento no plano das alturas corresponderá uma contiguidade dos espaços que ocupa. Nesta região mais aguda do par altura-ressonância, situa-se o fragmento de transmissão de Grotowski (c. 1965).

4

Grotowski, provavelmente para indicar o espaço de ressonância a se atingir no processo, percorre com os dedos a região occipital do estudante, que se coloca em posição receptiva, de joelhos e com a cabeça pendurada³. Em seguida, Grotowski emite várias vezes um mesmo tom agudo, em forma de [g] [i]. O ator repete, mas em altura mais grave, o que impede o acesso à vibração occipital. Um parêntese: Linklater (1976, p. 116) propõe a combinação [k] [i] para acessar os ressonadores do crânio. [k] e [g], embora possuam o mesmo ponto de articulação velar, que impulsiona o som para cima, diferem quanto à vibração das cordas vocais: [k] é surdo; [g], sonoro. Portanto, a forma vocal proposta por Grotowski confere à busca uma ressonância mais vibrante e quente. Pausa. Grotowski, identificando a dificuldade de imitação sonora do aprendiz, propõe três tons ascendentes. O aprendiz agora percebe o movimento sonoro e o acompanha, mesmo que paralelamente, em tons mais graves, até que atinge a ressonância de acesso. Grotowski reitera esta nota por três vezes, para, doravante, assumir a condição de regente, estabelecendo-se, portanto, um contato gestual com o estudante. O movimento horizontal de suas mãos indica um deslizar de afastamento e retorno para o lugar da ressonância. Ao movimento de mãos e ombros, corresponde uma circulação sonora pelo crânio. A mão na direção do occipital reclama a atenção para que a vibração não escape desta morada. Mãos para o alto indicam um voo para o topo da cabeça.

³ De acordo com a pesquisadora catalã Anna Caixach, a quem agradeço a informação, as imagens do fragmento muito provavelmente são de 1965-66, quando o Teatro Laboratório, já instalado em Wrocław, organizou alguns cursos anuais para estudantes. As imagens mostram Grotowski com um desses estudantes.

O aprendiz voa, mas na volta o som não está no lugar: o ator direciona e Grotowski reconhece o ajuste da ressonância. Final do fragmento.

Note-se a proximidade entre mestre e aprendiz: é quase ao pé do ouvido que Grotowski provoca uma prospecção de acesso às câmaras superiores de ressonância. Apenas no início o contato se dá pelos dedos. Na sequência do percurso, a voz sela o traçado do caminho. Cria-se um campo de ressonância entre os dois: a transmissão se dá por contágio, pois, “colocando-nos no plano da participação, a escuta reclama um contato, reverberações dos corpos, das salas, dos objetos (PAIS, 2010, p. 248).” A condução de Grotowski é também uma busca: há exposição para a experiência, revelando-se o terreno perigoso em que se move também o mestre.

A atuação de Grotowski no fragmento está certamente irrigada pela intensa experiência com Cieslak, na criação de “O príncipe constante”, estreado em abril de 1965, em Wrocław. Sobre este processo, diz Grotowski (1992):

[...] nós trabalhamos anos e anos. (...) Como um animal selvagem, quando perdeu seu medo, (...) ele [Cieslak] pode progredir durante meses e meses com uma abertura e uma completa liberdade, uma liberação de tudo o que na vida, e mais ainda no trabalho de ator, nos bloqueia. Esta abertura era como uma confiança extraordinária.

Apoiados nesta confiança, Grotowski e o Teatro Laboratório criam uma tradição poética, em que “tudo se funde no ator: em seu corpo, em sua voz e em sua alma (KUMIEGA, 1989, p. 60).”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERA, François. **Johan van der Keuken: his final class**. Paris: Cahiers du Cinema n. 554, Fevereiro de 2001.
- BROOK, Peter. **The Mahabharata**. London: British Film Institute, 2005. Ano de produção da película: 1989.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Le prince constant de Ryszard Cieslak**. In: BANU, Georges (org.). **Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante**. Paris: Actes-Sud, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Documentário da Rede Polonesa de Televisão – Parte 1**. <<http://www.youtube.com/watch?v=TCB-HnHly4&playnext=1&list=PLD1195BAD39A0DA71>>. Wrocław: TVP, c. 1965.
- KEAY, F. E. e KARVE, D. D. **A History of Education in India and Pakistan**. London: Oxford University Press, 1973.
- KEUKEN, Johan van der. **Het Oog Boven de Put (O Olho sobre o Poço)**. Amsterdam: Lucid Eye Films, 1998.
- KUMIEGA, Jennifer. **Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro. 1959-1984**. Firenze: La Casa Usher, 1989.
- LARROSA, Jorge e KOHAN, Walter. **Apresentação da Coleção Educação: Experiência e Sentido**. In: RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice**. New York: Drama Book Specialists, 1976.
- NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- PAIS, Ana. **A ressonância como qualidade sensível do acontecimento**

teatral. São Paulo: ECA-USP, Revista Sala Preta n. 10, pp. 243-250, 2010.