



Revista de Pesquisa em Artes Cênicas

manzuá

revista de pesquisa

**PIRATAS AO MAR: SOBRE A
EXPERIÊNCIA DE UMA PRÁTICA
PEDAGÓGICA TEATRAL A PARTIR DO
CORPO-VOZ NA COMICIDADE**

**PIRATES TO THE SEA: THE EXPERIENCE
OF A THEATRICAL PEDAGOGICAL
PRACTICE FROM THE BODY-VOICE IN
THE COMICITY**

Raiana de Freitas Paludo¹

André Carrico²

RESUMO

O trabalho reflete acerca de processos de ensino-aprendizagem em teatro baseados em elementos de comicidade e de corpo-voz, a partir da oficina teatral *CORPO-VOZ, e um riso*, realizada com estudantes do Ensino Médio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRN) de Natal. A referência teórica se baseia,

¹ Mestre em Artes Cênicas pela UFRN, Bacharel em Artes Cênicas, com ênfase em Interpretação Teatral pela UFSM. Atriz, diretora e pesquisadora.

² Doutor em Artes (Teatro) com pós-doutorado em Artes da Cena pela Unicamp. Professor da UFRN/PPGARC/PROFARTES. Ator e diretor.

sobretudo, em Bergson (2001), Stein (2009), Schafer (2011), Biscaro (2015) e Gayotto (2015). A experiência desenvolveu com os alunos aspectos técnicos de construção de personagens e atuação cômica, a partir da relação corpo-voz, e resultou na criação coletiva de uma peça.

Palavras-chave: comicidade: corpo-voz: pedagogia teatral: processo de ensino-aprendizagem

ABSTRACT

This paper reflect on teaching/learning processes in theater based on elements of humor and body-voice work, by the experience of the workshop CORPO-VOZ, e um riso, carried out with high school students from the Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRN) of Natal. The theoretical reference is based mainly on Bergson (2001), Stein (2009), Schafer (2011), Biscaro (2015 and Gayotto. The experience developed technical aspects of comic performance, based on the body-voice relationship, and resulted in the collective creation of a play.

Keywords: humor: body-voice: theatrical pedagogy: teaching/learning process

Partida

O presente trabalho, caracterizado por uma abordagem descritiva, reflexiva, teórico-prática, apresenta os resultados de minha experiência a partir da oficina teatral *CORPO-VOZ, e um riso*, realizada com estudantes do Ensino Médio do Campus Natal Central no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (CNAT/IFRN) durante seis meses no segundo semestre de 2017. Tomando por metáfora as imagens da pirataria e navegação marítima, pretendo com este artigo oferecer referências e estratégias que possam contribuir com o trabalho de artistas-docentes em pesquisas relacionadas a processos de ensino-aprendizagem em arte cênica baseados em elementos de comicidade e do trabalho de corpo-voz.

Partindo da noção de experiência (Larrosa, 2002), apresento os exercícios

desenvolvidos com os alunos ao longo da referida oficina, tais como: variações de ritmos, timbres e ressonadores; respiração, dicção; criação de personagens a partir da expressão vocal e corporal. Procuro ainda problematizar a experiência da própria professora como navegadora em risco, aberta a aprender e a construir junto com os discentes um processo de ensino-aprendizagem em teatro.

A experiência de travessia

A partir da primeira década deste século, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN/CNAT) realizava semestralmente, mostras de teatro como atividades complementares do programa de Ensino Médio integrado, as quais foram descontinuadas ao término do ano de 2016, deixando os estudantes que possuíam interesse nas artes cênicas naquela escola sem perspectivas de atuação.

Identifiquei naqueles estudantes, desejosos de continuar sua prática teatral, um grupo potente para executar a parte prática da minha pesquisa de mestrado, então a se iniciar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGARC, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O projeto se propunha a investigar, especificamente, quais (e como) elementos aplicados ao conceito de corpo-voz poderiam dar suporte e potencializar uma atuação cômica. Reconheci neles o perfil adequado de sujeitos para a minha investigação. Propus então àquele instituto a oferta de uma oficina de teatro à qual denominei *CORPO-VOZ, e um riso*.

Contudo, quando as velas foram içadas, ao início da navegação de minha pesquisa, outros ventos também sopraram e foram necessários ajustes na bússola da embarcação. Embora algumas coordenadas tenham sido mantidas, a nova adequação do leme contribuiu para se chegar a um destino que correlacionasse o corpo-voz e a comicidade. Os meus olhos de pirata-pesquisadora deixaram de lado a luneta que apontava para uma terra distante, e passaram a contemplar a beleza do processo de navegação do ensino-aprendizagem em si, em relação à pedagogia teatral, vivenciado a cada dia com a equipe de piratas, estudantes do IFRN, a serem selecionados para tomar parte na oficina.

O foco do objeto da investigação, então, mudou. Os aspectos relacionados à experiência em si como prática voluntária de ensino da arte teatral emergiram de forma significativa, ao ponto de serem aqui relatados como reflexões preciosas do

translado ocorrido. O filósofo Jorge Larrosa Bondía, ao descrever sobre o significado da palavra experiência, nos remete a um contexto de travessias, piratas e perigos:

Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão fara também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo.” (LARROSA, 2002, p.25).

A partir dessa definição, acompanho o autor ao identificar-me como uma *peiratês*. Uma pirata-pesquisadora que, ao iniciar esta navegação, se encontrava certa de suas convicções enquanto única comandante da expedição, mas que, aos poucos, foi percebendo que, para que a travessia fosse completa, seria necessário entregar-se ao ritmo das ondas do mar e dos piratas que acompanhavam a jornada, aceitando os perigos e toda a dinâmica de um mar aberto, na busca arriscada pelo tesouro.

Nesta travessia-pirata, perigosa, o tesouro não estava em uma terra longínqua, antes se revelou na proa, na popa, no convés, no porão, e em todas as partes do navio, dia após dia. Os estudantes se mostraram como os meus verdadeiros tesouros. Mostraram-se sujeitos dedicados que aceitaram embarcar comigo nesta aventura. Entregaram-se à experiência da aprendizagem da prática teatral, e deixaram-se atravessar por ela. Por isso, em homenagem a eles, verdadeiras joias raras da jornada, faço uso de títulos e subtítulos que revelam como aconteceu o processo da navegação até ao final desta expedição, em uma temática que envolve piratas e tesouros.

A seleção dos participantes para a oficina se deu a partir da aplicação de questionários e de entrevistas presenciais com os candidatos. Na oficina foram criadas partituras de ações de corpo-voz – conjunto de ações unidas por determinada lógica (CANALLES, 2008) – em laboratórios coletivos, com liberdade de criação, que desembocaram em um experimento cênico final dirigido a um público de estudantes do próprio instituto. As cenas foram criadas pelos próprios estudantes-piratas a partir do trabalho de elementos aplicados ao corpo-voz que poderiam potencializar uma atuação cômica. Todas as etapas permearam reflexões individuais e coletivas

de todos os participantes.

Assim, o novo foco da investigação passou a compreender as experiências vivenciadas que transformaram tanto a pirata-pesquisadora como os estudantes-piratas durante toda a trajetória da prática pedagógica. A proposta de trabalho se reafirmou nos relatos das experiências da viagem no mar da didática e dos processos de ensino-aprendizagem do ensino da arte cênica.

Assim, neste contexto, minha pesquisa pretendeu responder à seguinte questão: Quais reflexões se originam da experiência da prática pedagógica teatral a partir do corpo-voz e da comicidade?

A partir desta provocação principal emergiram outros questionamentos, a saber: Que aspectos da prática teatral podem favorecer o desenvolvimento do pensamento crítico de estudantes do Ensino Médio? Quais recursos pedagógicos podem ser utilizados na prática para impulsionar o interesse dos estudantes no fazer teatral? Qual o papel do docente no processo de construção do experimento cênico?

Escolha da rota: Procedimentos metodológicos e fundamentação teórica da navegação

Os procedimentos metodológicos seguidos durante o percurso foram sistematizados a partir de quatro eixos principais (mapas), a saber: mapa teórico, mapa prático-pedagógico, mapa prático-cênico e mapa reflexivo.

1. Mapa teórico

A pesquisa bibliográfica tomou por base registros em livros, dissertações, teses e periódicos científicos relacionados às temáticas do corpo-voz de atores, da comicidade, bem como da pedagogia teatral. Os conceitos principais utilizados foram:

1. O corpo-voz

De início, para entender a relação da exploração da voz na atuação cômica,

elegi o conceito de corpo-voz. Por corpo-voz entendo a voz como uma expansão corporal, algo indissociável do corpo. O termo é utilizado para designar um corpo que não se separa da voz. Neste sentido, Jerzy Grotowski afirma que “A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar.” (GROTOWSKI, 2007, p.159).

O corpo-voz age sobre o outro indivíduo, mas a maneira como cada um recebe esse estímulo é única. Cada pessoa é afetada de uma forma, cada espectador possui uma carga social e cultural ímpar e isso constrói a sua carga de referências. E é por isso que uma mesma apresentação pode causar efeitos diferentes em públicos distintos, como foi o caso do experimento cênico que realizamos ao final do processo prático da pesquisa e que foi descrito no último capítulo deste artigo.

Barbara Biscaro (2015) nos lembra das múltiplas possibilidades de construção de corpos-vozes nos processos de criação, no sentido de abrir debates a respeito das variáveis em seus processos criativos:

Nessa perspectiva não se criam dicotomias entre corpo e voz, mas sim diferentes corpos-vozes construídos a partir de preceitos ou objetivos diversos. [...] Para mim parece mais interessante tornar complexa a noção de corpo-voz, mostrando a variedade de possibilidades que essa convergência pode possuir na arte, do que simplesmente supor que haja uma resposta única que segue na direção da eliminação dessa variável. (BISCARO, 2015, p. 92).

Desta forma, compreendo que não há separação entre corpo-voz. A voz é indissociada do corpo, sendo esse o conceito adotado na investigação. Há diversas possibilidades de se criar e explorar novos corpos-vozes, e alguns destes processos são descritos neste trabalho.

A pesquisa teórica sobre corpo-voz também tomou por referência os trabalhos de Sara Pereira Lopes (1997), Jerzy Grotowski (2007), Moira Stein (2009), Murray Schafer (2011), Eugenio Barba e Nicole Savarese (2012), Lúcia Helena Gayotto (2015) e Barbara Biscaro (2015) na busca por compreender como podem auxiliar em uma atuação cômica, enquanto conteúdos adotados na oficina de teatro.

2. A comicidade

Ao longo da pesquisa, procurei refletir sobre os aspectos teóricos da comicidade e sua relação com o corpo-voz, observando a implementação de procedimentos metodológicos para o processo prático do exercício. As temáticas

foram assim sistematizadas para proporcionar uma ambiência ajustada para as reflexões desejadas.

Entendendo a comicidade como um fenômeno lúdico que ambiciona denunciar aspectos ridículos da realidade social (Fo, 1999), a pesquisa teórica tomou por referência os trabalhos dos pesquisadores Dario Fo (1999), Henri Bergson (2001), Mário Fernando Bolognesi (2003) e Vladimir Propp (1992).

3. A pedagogia teatral

No decorrer do texto, faço uso do termo pesquisadora-pirata-docente como definidor de um campo em que se unem, na travessia perigosa do espaço, as minhas práticas artísticas, que compõem toda a minha carga cultural enquanto artista, e mais as minhas práticas educativas.

Compreendo que cada experiência na prática pedagógica é única, ou seja, cada sujeito vive a sua experiência de forma intransponível. Parto de uma reflexão a respeito da pedagogia teatral realizada durante o percurso prático desta pesquisa, tendo consciência de que experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (LARROSA, 2015, p. 18). Sendo assim, reflito sobre a prática a partir da importância de perceber que para cada situação, as metodologias possam ser transformadas e/ou adaptadas para a realidade de cada prática pedagógica. Para complementar o diálogo, Telles justifica que:

Refletir sobre o cotidiano das aulas de teatro é, assim, um trabalho que busca compreender as táticas utilizadas pelos professores e pelos alunos em seu fazer didático-pedagógico, penetrando astuciosamente e de modo particular em cada momento. (TELLES, 2013, p. 17).

Desta forma, busco interpretar e refletir a respeito das práticas pedagógicas já realizadas, mas sempre com um olhar atento às particularidades de cada prática realizada.

Sendo assim, no que tange à pesquisa a respeito da pedagogia teatral, tomou-se por referência os trabalhos de Jorge Larrosa Bondía (2002; 2015) e Narciso Telles (2009; 2013).

2. Mapa prático-pedagógico

Para o eixo prático-pedagógico da pesquisa, foi realizada uma oficina prática

de teatro, denominada “CORPO-VOZ, e um riso”, para um grupo de estudantes do Ensino Médio do Campus Natal Central (CNAT) do IFRN. Ao longo do trabalho, os estudantes são referenciados como “estudantes-piratas” ou “meus tesouros”. A oficina ocorreu durante o período de seis meses, entre os meses de julho e dezembro de 2017. Foram realizadas atividades e laboratórios que permearam jogos e improvisação teatral, tendo sempre por foco os conceitos e diretrizes do corpo-voz, e a devida preparação para garantir as potencialidades criativas da atuação cômica dos estudantes-piratas, com base nos exercícios propostos por Olga Reverbel (1989) e Viola Spolin (2013; 2017).

Enquanto parte da etapa de coleta de dados, ao final de cada ensaio eram entregues aos estudantes-piratas folhas de papel em branco com o intuito de que registrassem quais eram as suas impressões a respeito da vivência de cada ensaio, a sequência de atividades realizadas, relatos sobre as cenas criadas e respectivas potencialidades cômicas. Esses diários de bordo de navegação foram incentivados tanto para que passassem a ser dados da pesquisa, como para registrar as sequências de atividades realizadas e as ações criadas.

Os dados eram categorizados e analisados após cada encontro a fim de que ajustes pudessem ser realizados no ensaio seguinte. Qualquer sugestão ou crítica a respeito da prática e de como os participantes se sentiam realizando a oficina era observada com esmero. Todos tiveram liberdade para escrever o que considerassem necessário. As trocas de mensagens entre os participantes da pesquisa através de grupo criado em rede social digital (*WhatsApp*) também foram consideradas como dados para a análise da pesquisa.

É importante registrar que todos os depoimentos dos estudantes-piratas inseridos neste artigo estão referenciados pelos nomes dos personagens que cada participante da oficina interpretou. Desta forma, constam os codinomes *Cantor de Ópera*, *Viúva*, *Mestre*, *Dançarina*, *Caixa de Supermercado*, *Rainha*, *Cantora* e *O velho que escarra*. As personagens denominadas *Debochada* e *Maloqueira* fizeram parte do processo de criação, porém não participaram da oficina até a sua conclusão, o que não anula suas valiosas contribuições à pesquisa. Optei pela utilização dos nomes dos personagens para preservar a identidade de cada discente.

Alguns encontros foram registrados a partir de fotografias e são melhor detalhados na parte da análise específica do referido eixo prático (pedagógico).

3. Mapa prático-cênico

A pesquisa no eixo prático-cênico se deu em consequência das atividades pedagógicas desenvolvidas durante a oficina. O experimento cênico foi construído pelos próprios estudantes-piratas, com cenas de autoria individual ou coletiva. As duas apresentações do experimento foram destinadas a um público de aproximadamente 300 estudantes ingressantes no CNAT/IFRN. As apresentações foram registradas por meio de fotografias e vídeos, sendo disponibilizados na rede social *Youtube* para acesso público. Os detalhes deste eixo cênico são apresentados na parte da análise específica deste trabalho.

4. Mapa reflexivo

Ao longo de todos os eixos práticos da investigação (pedagógico e cênico) foram realizadas reflexões diversas oriundas das análises por mim realizadas, tanto de dados provenientes das minhas observações de campo e dos meus registros diários, quanto de todo o material colhido durante o processo de investigação junto aos estudantes-piratas, como os diários de bordo. Para as reflexões, procurei traçar um diálogo entre as experiências pedagógicas e as bases teóricas sobre os temas relacionados.

As reflexões são apresentadas ao longo da descrição das etapas e dos relatos da pesquisa, e procuram conjugar os dados levantados nos processos práticos vivenciados na prática pedagógica teatral com aquilo que foi observado na revisão bibliográfica sobre corpo-voz e suas relações com os elementos da comicidade, além das dimensões pedagógicas em si de cada um desses elementos.

As reflexões são extensivas a todas as etapas dos eixos práticos, incluindo desde o processo seletivo dos estudantes-piratas, passando pelo eixo pedagógico, até a apresentação cênica.

Processo de criação a partir do trabalho de corpo-voz

Durante a oficina que serviu de objeto para esta pesquisa, em relação à concepção de novos registros de corpo-voz, foram trabalhadas individualmente as variações de ritmos, timbres e ressonadores corporais dos participantes, visando

a potencialização da comicidade através da utilização da voz. Ressalto que foram exercícios simples, considerando o nível iniciante dos estudantes-piratas. Listo aqui alguns deles: exercícios de exploração de alguns ressonadores corporais (cabeça, nariz, peito); exercícios de respiração, visando a conscientização corporal; exercícios de aquecimento vocal a partir da emissão de vogais e consoantes, e da projeção da voz até um determinado ponto da sala, buscando aumentar o alcance desta emissão. Essa voz que, para além dos efeitos que realiza no corpo de quem emite, expande-se e chega até ao seu receptor, é também ação. Sara Lopes afirma que: “A palavra, na boca de quem a emitia e no ouvido de quem a recebia, era **presente** em amplitude, altura, peso. Enunciada pela voz, a palavra criava o que dizia, expandindo-se no mundo que ela mesma forjava.” (LOPES, 1997, p. 18-19). Foi a partir dessa perspectiva da voz como ação que a prática foi aplicada aos encontros, um corpo-voz que age e reage aos estímulos dos colegas de trabalho e da plateia que o assiste.

Nesta conjuntura, as motivações para a criação dos personagens ocorreram de diferentes formas. A primeira delas foi a execução de exercícios de imitação do caminhar dos colegas presentes nas oficinas, expandindo suas características mais fortes, como o mexer de um braço, ou o balançar da cabeça, característica esta específica do colega em ação. Esse jogo foi uma adaptação dos trabalhos de Viola Spolin (2013; 2017), e me possibilitou uma compreensão de como se dá a apropriação corporal dos elementos observados nos pares. Em seguida, foram progressivamente introduzidos elementos do corpo-voz, e os estudantes-piratas foram desafiados a responderem às seguintes questões: “Como esse corpo fala? Como esse novo corpo interfere na projeção da voz? Qual ressonador devo utilizar?”.

A voz é corpo e como extensão corporal aprimora a atuação, conforme as investigações sobre registros de Grotowski (2007), ao tratar a respeito de ressonadores ou vibradores – pontos no corpo em que a voz pode ressonar. Os ressonadores pesquisados durante os ensaios foram os mais simples, como os do nariz, do peito e do topo da cabeça. As orientações apresentadas aos estudantes-piratas eram para que tentassem sempre levar o ponto de vibração para as referidas partes do corpo.

Na minha oficina, foram realizados exercícios técnicos, como o de projetar o corpo-voz até um determinado ponto da sala. Exercícios de aquecimento das cordas vocais e das demais partes do corpo, o aprimoramento da pronúncia das palavras, a melhora na dicção, bem como treinamentos que ativam o tônus corporal. Estas atividades visaram o desenvolvimento de um corpo decidido, separado das práticas

cotidianas, e disponível para a criação.

Para a prática da pronúncia, foi dada inicialmente a palavra “Rato”, retirada do esquete *O Rato*, integrante da peça *Cabaré Valentin*, de Karl Valentin (1980). Posteriormente, introduzi lentamente frases da mesma obra como, por exemplo, *Tem um rato no meu quarto*.

Esboçado um projeto de corpo-voz nos participantes, entreguei o esquete completo para a realização de um jogo de experimentação dos personagens em cena. Em diferentes momentos, incentivei os estudantes-piratas a desenvolver a percepção sobre os elementos cômicos do trabalho prático não apenas no próprio corpo, como também nos dos demais componentes do grupo.

Outra forma de criação se deu a partir da observação de uma imagem, de livre escolha dos participantes. Após um aquecimento, quando os corpos estavam com a atenção voltada para o trabalho da prática, eu os orientei a observar quais elementos compunham aquelas imagens, suas linhas, as sensações que a imagem lhes remetia, se as suas cores representavam algo, dentre outros. Após a análise, os participantes foram refletindo no corpo as impressões que viam na figura. Para dar continuidade ao processo de criação, sugeri a concretização de ações, como “Pegar um copo vazio, enchê-lo ou não, e beber ou não o conteúdo” e, por fim, executar através da voz e do corpo a resposta para a seguinte questão: “Qual a sua reação corporal e vocal se alguém o chamasse nesse instante?”.

Podemos observar uma sequência de ações da personagem *Viúva* na Figura 1:

Figura 1 - Momento em que o estudante-pirata *Viúva* executa sequência de ações



Legenda: Sequência de ações: “Pegar um copo vazio, enchê-lo ou não, e beber ou não o conteúdo”.

Fonte: Dados da pesquisa (2017)

Cada interpretação em desenvolvimento foi acompanhada individualmente por mim, sendo frisada a importância das variações de ritmos no corpo-voz, bem como a repetição de ações e de palavras que potencializavam os elementos cômicos que ali surgiam. Esta prática acompanha os estudos da teoria acerca do cômico estabelecidos pelo filósofo Henri-Bergson (2001).

Houve criação de cenas a partir de imagens, do andar do colega e de textos. Mas uma das questões que me surgiu nessa altura foi: “É possível criar a partir do silêncio?”.

Vejo o silêncio como “uma caixa de possibilidades” (SCHAFER, 2011). Mesmo no silêncio existe som. Se pararmos por alguns segundos e ficarmos calados, os ruídos tomam o espaço sonoro, os sons do ambiente, das buzinas dos carros, dos pássaros e todos os possíveis ruídos que alguém escutará caso fique em silêncio por alguns segundos. O ouvido é um órgão que é difícil de ser controlado, a não ser que sejam utilizados tampões. Mesmo assim, ainda é possível que um ou outro som consiga ultrapassar a barreira do bloqueio. Schafer revela que:

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (SCHAFER, 2011, p. 55).

Estes ruídos apresentados no silêncio podem ser vistos como negativos ou utilizados também como fonte de criação.

Em um dos ensaios, solicitei que os estudantes-piratas deitassem no chão da sala, fechassem os olhos e escutassem os sons que o ambiente apresentava. Uma escuta atenta, que “envolve todo o corpo” (BISCARO, 2015, p.26), percebendo as características dos sons e como eles afetam o seu corpo, Barbara Biscaro afirma que:

Ouvir não significa automaticamente perceber o som: é possível passar um dia inteiro andando em uma cidade e depois não conseguir individualizar nenhum som em particular que se ouviu, pois o ouvido, apesar de captar, não foi estimulado a perceber e individualizar as qualidades dos sons aos quais o corpo foi exposto. (BISCARO, 2015, p. 25).

Em congruência com o pensamento de Biscaro, compreendo que é importante voltar à atenção para os sons do ambiente e compreender corporalmente como o corpo reage e age a tais estímulos. O som da máquina de ar condicionado, os alunos do IFRN jogando vôlei na quadra, os passos de uma pessoa que caminha

no corredor do prédio, a respiração do estudante-pirata que estava próximo, todas as possibilidades de ruídos que chegassem até aos seus ouvidos. Aos poucos, foi solicitado que os estudantes-piratas começassem a expressar corporalmente quais imagens estes sons apresentavam. Todos eram instigados a não realizar apenas as ações óbvias, como, por exemplo, ouvir alguém caminhando e simplesmente realizar o ato de caminhar, mas explorar também a dimensão abstrata do som e, aos poucos, mesclar todos estes movimentos. Esse processo era desenvolvido respeitando sempre a individualidade de cada escuta, ao passo que “é possível dizer que duas pessoas ouvindo um mesmo som poderão perceber de formas distintas a partir de sua individualidade.” (BISCARO, 2015, p. 27).

Assim como acontece na comédia, o público pode rir ou não, de acordo com a carga cultural que cada um vivenciou, na escuta o processo se assemelha, tendo em vista que a escuta, que se faz percebendo as particularidades de cada som, é um ato subjetivo, este também sofre interferências das experiências de vida de cada participante. De modo a reafirmar este posicionamento, Barbara Biscaro diferencia em duas dimensões a escuta. A primeira em aspecto fisiológico e, a segunda, em um “processo subjetivo de ouvir, que conecta o som ouvido com a subjetividade do indivíduo e que evidencia o modo ou qualidade com que se ouve.” (BISCARO, 2015, p.27). Sabendo dessa diferenciação, o intento foi instigar os estudantes-piratas a explorarem o processo subjetivo e individual da escuta do ambiente.

Após um momento de investigação criativa destes movimentos, os alunos-piratas deveriam selecionar uma sequência de ações que seriam utilizadas em um terceiro momento dos ensaios, na experimentação de possíveis estruturas de cenas.

Estes sons afetam o corpo de atores de alguma forma, reverberando em uma reação corporal. Logo, concebo que, assim como a fala pode ser ação para atores e para espectadores, os sons também têm uma função de ação. Uma ação que gera uma reação, ou uma impressão, ou apenas uma imagem no imaginário de quem recebe o estímulo. Sara Lopes, ao discorrer sobre a transferência da palavra escrita para a falada, afirma que: “A palavra, na página, ganha sentido na imaginação; seu sentido torna-se imaginação experienciada no corpo; o sentido experienciado transforma-se na palavra falada.” (LOPES, 1997, p. 43). E esta palavra falada pode gerar no outro algum tipo de reação, no imaginário ou corporal.

Durante todo o processo, a cada ensaio, eu procurava mudar a abordagem de criação dos corpos-vozes e de estruturar as cenas. Um dia, o estímulo se deu a partir da observação de uma imagem, em outro dia, a partir da leitura de um

poema, em outra oportunidade, criamos a partir de notícias jornalísticas acerca de determinados temas. Os estudantes-piratas sentiam a necessidade de falar naquele momento. Em alguns encontros existia um texto-base, em outros, não, como, por exemplo, a partir do silêncio que acabei de descrever.

A partir de alguns relatos, observei que um ponto positivo da oficina, para eles, foi exatamente essa ausência de necessidade de criar a partir de um texto fixo, de poder experimentar com ou sem a base textual, como uma das estudantes-piratas relata:

“Participar da oficina foi uma experiência muito extraordinária, porque foi bem diferente de tudo que eu já tinha feito antes. Eu já tive experiências anteriores com o teatro, mas foi totalmente diferente. Antes eu estava acostumada a trabalhar com espetáculos fechados em que o ator não podia mudar muito a cena e nessa oficina a gente criava as cenas do zero!! É muito massa.”
(Caixa de Supermercado)³

Sempre procurei deixar claro aos participantes que, como Fo (1999), não existe certo ou errado no momento da criação cênica, que eu não estaria ali para avaliar suas ações ou sua criação. Pelo contrário, minha função seria a de auxiliá-los na criação, para instigá-los, provocá-los, para que experimentassem e explorassem, sem medo, sem julgamentos, com liberdade para a expressão e criação de seus personagens e suas partituras de ação. Para que eles pudessem, cada um à sua maneira, vivenciar a experiência, única e intransponível, conforme apresenta Larrosa:

[...] o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida.
(LARROSA, 2015, p. 32).

A experimentação de pequenas ações levou os estudantes-piratas a vivenciarem a representação com os novos registros corporais e vocais, cada um de acordo com suas possibilidades e particularidades, explorando as diversas maneiras desta nova criação. Sabendo que a comicidade pode ser encontrada nas formas, nas ações, nas atitudes, nas situações, nos movimentos em geral e na palavra (BERGSON, 2001), é imprescindível que a atenção esteja voltada para além do trabalho de corpo-voz. Desde os primeiros encontros, procurei quais eram os elementos que poderiam potencializar a comicidade dos estudantes-piratas, tendo em vista a importância de que fossem aperfeiçoados no decorrer das práticas.

³ Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao relatório recebido no dia 14 de fevereiro de 2018.

Nessa conjuntura de corpo-voz, nada é separado de quem a pessoa é. Eu sou corpo-voz. A voz se mostra como extensão corporal, sendo ela mesma o próprio movimento, sendo ela ação.

Os tipos de corpos-vozes encontrados a partir do presente trabalho apontaram diferentes possibilidades de experimentações interferindo positivamente nas atuações cômicas. Por exemplo, foram ponderadas as variações de timbres, observando-os como “características físicas individuais, tais como espessura e extensão das pregas vocais” (LOPES, 1997, p.45), variação de extensão, sabendo que é compreendida pelos “[...] limites da altura dos sons emitidos, entre o mais grave e o mais agudo.” (LOPES, 1997, p.77), e a variação de ritmos, “a dinâmica da respiração (inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade) anda junto com o ritmo.” (BURNIER, 2001, p.46).

Em uma cena trabalhada com os estudantes-piratas, um dos participantes criou o personagem *O Velho que escarra*. Em todas as suas atuações, realizava um movimento desordenado com os pés e os braços, mas não como algo potente para a criação, e sim por falta de treino e de noção de tempo e ritmo do corpo. Após a repetição da cena por cinco vezes, cada uma com um ritmo diferente, o estudante-pirata começou a compreender corporalmente a importância da consciência e aplicação de pausas e silêncios, por mais que a característica principal do O velho que escarra, especificamente, fosse uma inquietação na garganta que se expandia pelo corpo, e que tenha sido mantida. Foi compreendido que não é preciso movimentar-se o tempo todo, e que, às vezes, uma pausa tem mais potência no palco do que várias ações juntas. De fato, umas das variações nestes registros vocais são os ritmos utilizados. Segundo Eugenio Barba e Nicole Savarese, “não é o som ou o barulho produzidos, e sim o modo como o silêncio e a pausa são organizados” que qualifica o potencial de uma cena (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 252).

A construção de personagens e o cômico

Na criação do personagem *O Velho que escarra* não foi apenas no corpo que o ritmo se instaurou: a elocução do personagem criado também sofreu transformações que serviram de apoio para se explorar a comicidade existente naquela *rouquidão* aliada a pequenos escarros, com seu ritmo vocal em sincronia com seu corpo. Complementando esse pensamento, Bergson afirma sobre o ritmo: “Via de regra, é no ritmo da fala que reside a singularidade física destinada a completar o ridículo

profissional.” (BERGSON, 2001, p. 26).

Um elemento que foi muito exposto aos participantes é a seriedade no trabalho, e a importância de acreditar no que se faz quando se atua, como já foi citado, a “verdade cênica”. O ator deve se apropriar daquela personagem e da situação encenada por mais que, aos olhos da sociedade, aquela ação (feita fora do teatro) tenha uma conotação de algo ridículo. Na comicidade, este componente é fundamental, como é possível observar a partir dos estudos de Bergson ao afirmar que “Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê impressão de ser uma coisa.” (BERGSON, 2001, p.26). Para exemplificar este relato, solicitei que uma das estudantes-piratas pronunciasse a palavra “Rato” como se o corpo dela fosse uma serra elétrica: “Use o tremor do corpo que você criou, fale com todo o seu corpo, repita até eu pedir para parar!” Embora o pedido estivesse coberto de seriedade, por ser atípico, a participante o realizou sob pequenas risadas.

Como seria possível uma pessoa se transformar em uma serra elétrica? As orientações foram repetidas com ímpeto: “Concentre-se! Acredite no que faz, agora você é uma serra elétrica!”

Após várias repetições, com variações de ritmos na ação, finalmente a *serra elétrica* mostrou-se em todo seu corpo, e o resultado foi imediato, recebendo aplausos dos pares pela interpretação: “Esse é o foco! Seja verdadeiro, esqueça quem você é fora, no palco você é uma serra elétrica!”.

É possível então compreender que: “Não é preciso ir ao extremo da identificação entre a pessoa e a coisa para se produzir o efeito cômico. Basta que insinue confundir a pessoa com a função que ela exerce.” (BERGSON, 2001, p. 29). Foi notória a diferença de interpretação quando a participante entendeu como verdadeiro o novo personagem que era proposto, relacionando-o ao trabalho cômico.

Ainda a esse respeito, André Carrico descreve um dos grandes desafios da atuação cômica, ao abordar o trabalho diário do palhaço no picadeiro “Todos os dias, às vezes em duas, três, até quatro funções, pinta a cara e entra no picadeiro para cumprir a difícil tarefa de extrair gargalhadas da mesma cena repetida há anos.” (CARRICO, 2004, p. 35). O ponto não é fazer graça e sim ser engraçado, e o desafio maior para o ator estará em se manter cômico.

Ainda sobre acreditar nas ações realizadas, relato a proposta de um *Show de Talentos*, exercício desenvolvido dentro da oficina e que se estenderia por duas semanas, tendo como foco o trabalho de *clown*, que focaliza a apresentação de suas

habilidades ou sátiras das demais atrações do circo (BOLOGNESI, 2003). Cada estudante-pirata deveria trazer pelo menos uma cena curta em que apresentava sua melhor habilidade, alguma ação em que ele fosse “o melhor em realizar” (Figura 2). Por mais que eu afirmasse que cada estudante-pirata era a pessoa que mais se destacava ao realizar as ações que cada um escolhera, eles precisavam acreditar que eram os melhores. O acreditar e se colocar em cena como um destaque era mais importante do que a execução da atividade de forma perfeita.

Figura 2 – Atividade *Show de talentos*.



Legenda: Sequência de ações em que o Cantor de Ópera apresenta o seu “talento”, realizando imitações do cantor Luan Santana
Fonte: Dados da pesquisa (2017)

Exemplificando um elemento de comicidade que foi trabalhado nos ensaios, cito aqui um dos processos de criação de um corpo-voz para os personagens criados ao longo de nossa oficina. Uma das participantes criou um registro corporal e vocal que remetia a uma “maloqueira” (Figura 3), assim denominado pela própria criadora. Ao “passar a cena”, os outros estudantes-piratas que a observavam apresentaram reações positivas quanto à sua interpretação. Na segunda passagem do trecho, questionei os que observavam se não seria melhor se houvesse a limitação de movimentação do braço direito, pois compreendi que havia excessos para a proposta, o que afetava a potencialidade do efeito cômico. A resposta imediata foi negativa. Segundo a análise dos pares que assistiam à interpretação, era esse movimento repetitivo, como um “tique nervoso”, que a tornava engraçada.

Figura 3 - Personagem *Maloqueira*



*Legenda: Sequência de ações em da personagem Maloqueira.
Fonte: Dados da pesquisa (2017)*

Esta construção colaborativa chamou a atenção para o fato de que, o que qualifica algo como cômico ou não-cômico, é de natureza subjetiva. Indo ao encontro do pensamento de Vladimir Propp, o grande desafio do cômico é de que “o nexo entre o objeto e o cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá onde um ri, outro não ri. A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal.” (PROPP, 1992, p. 31/32).

O riso vem também das referências pessoais de cada indivíduo, e as relações internas que ele faz para que tal situação seja ou não cômica. Se o ator estiver ciente do perfil do público que o assiste, é possível que as possibilidades de trabalhar os elementos essenciais sejam dilatadas. A potencialidade do que é cômico é mais ou menos eficiente também a depender de aspectos circunstanciais, embora esta não seja uma regra absoluta.

Sobre os improvisos e “presentes” que surgem nos ensaios e no palco, Dario Fo aconselha “nunca desconsiderem o imprevisto...e também não se deixem

perturbar por ele.” (FO, 1999, p. 116). Como no jogo *Entradas e Saídas*, exercício que é usual em cursos de iniciação do *clown*, com o intuito de trabalhar o foco do ator, a troca de olhares com a plateia, de sentir esse olhar, e o desafio de entrar em cena e sair sem o intuito de realizar uma ação que não seja a de entrar e sair, sem a necessidade de representar algum personagem. Neste jogo, um “presente” foi dado a um estudante-pirata, entretanto, ele não foi bem aproveitado pelo participante.

Um dos estudantes-piratas começou realizando o que havia sido proposto. Ele entrou em cena, parou no centro, olhou cada um dos espectadores – os seus colegas – e depois de olhar um por um subiu em uma pequena escada que estava no fundo esquerdo da sala – (como estava previsto no roteiro que havíamos proposto). Porém, algo inesperado aconteceu. Entre a parede e a escada existia uma pilha de objetos que serviam para a aula de ginástica que acontecia na mesma sala logo após o ensaio. O estudante-pirata acabou por esbarrar nos objetos e alguns caíram. A reação corporal de surpresa dele foi imediata. O público, seus pares, ao perceber que a reação foi espontânea e verdadeira, aceitou o jogo, mas o estudante-pirata, focado na proposta inicial do exercício, de que não poderia realizar outras ações, não desenvolveu o jogo, fingiu que nada caiu e saiu de cena. Nesse dia, reforcei a importância de aproveitar esses momentos de espontaneidade. De aproveitarem quando surge um “presente” deste tipo. O estudante-pirata revelou que sentiu vontade de experimentar, seguir na cena e ver no que poderia resultar aquele jogo, mas o receio de errar falou mais alto, já que a regra do jogo não era essa.

Reforcei a importância de aproveitar os fatos não esperados em cena, com Dario Fo, ao ressaltar que “Os elementos mais importantes, aliás fundamentais, comuns à atividade de todos os tipos de comicos são a improvisação e o incidente.” (FO, 1999, p. 117). Importante lição: o *clown* adora quebrar as regras. Deixo claro aqui que a “quebra de regras” é favorável para a comicidade quando a necessidade de trapacear tenha o objetivo de obter o efeito cômico da cena. O personagem cômico, geralmente um pária que vive à margem da sociedade, assim como o pirata, muitas vezes tem de fazer do trambique sua estratégia de sobrevivência. Mas como saber o limite entre a lei do jogo que pode ser infringida ou não? Compreendo que para essa reflexão não há uma resposta única e inflexível, essa sensibilidade de saber a hora certa de burlar ou não a norma se dá com o tempo, com as tentativas, aparece com a prática diária dos acertos e dos erros.

Ancorando o navio da experiência

Confirmei meu anseio para que minha pesquisa, dentro do IFRN, fosse uma oportunidade para que os alunos da instituição estreitassem seus laços com o teatro, para além das disciplinas componentes do currículo escolar. A oficina “CORPO-VOZ, e um riso”, foi um espaço que compartilhou, para além do fazer teatral, uma relação de vínculos de amizade e experiências, de alcance de tesouros através de uma aventura pirata.

Os registros escritos dos estudantes-piratas foram fundamentais para que eu acompanhasse essas descobertas e percebesse a sensibilidade para a criação e percepção do corpo-voz e suas potencialidades cômicas, tornando-se cada vez mais potente a cada ensaio. E foi graças à confiança que eles depositaram em mim que eu pude ter acesso a esse precioso material no qual, a cada novo ensaio, via-se um desprendimento maior na escrita, tornando-se cada vez mais ousados e criteriosos.

Após seis meses, a oficina acabou resultando em um espetáculo intitulado *Corpo-Voz e um riso* e apresentado no dia 29 de janeiro de 2018, em duas sessões, uma às 08h e a outra às 14h, no Auditório Pedro Silveira de Sá Leitão, localizado nas instalações do IFRN/Campus Natal Central para uma plateia de cerca de trezentas pessoas.

No começo, eu acreditava que minha pesquisa iria proporcionar àqueles alunos que possuíam o desejo do fazer teatral, a oportunidade de vivenciar o teatro. Porém, ao final de tudo, percebi que quem mais cresceu no processo com os discentes fui eu. Eles foram especiais e continuarão a ser o meu tesouro. E surpreenderam a mim e a eles mesmos. No dia da apresentação, quando eu os vi em cena, percebi que estavam com corpos e vozes muito mais desenvolvidos e transformados do que eu pensava. Penso que nem eles acreditavam na potência de expressão corporal e vocal que tinham. Compreenderam que tudo aquilo que viveram foi resultado dos seis meses de trabalho. Se na hora eles sabiam o que fazer e como fazer, sem eu precisar falar como deviam agir na improvisação, é porque, a partir de seu corpo-voz, apropriaram-se daqueles personagens no contexto das cenas cômicas. Não estavam sozinhos. Eram um grande grupo, unidos, compartilhando o prazer daquele momento.

REFERÊNCIAS – A MINA DE OURO

BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BISCARO, Barbara. **Vozes Nômades**: Escutas e escritas da voz em performance. Florianópolis – 2015. Tese de doutorado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2001.

CANALLES, Pablo. **Dos princípios do ator: A análise da ação física através da tríade percepção-imaginação-adaptação**, a partir dos pressupostos de Konstantin Stanislávski. Florianópolis – 2008. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina.

CARRICO, André. **Por conta do Abreu: Comédia Popular na obra de Luís Alberto de Abreu**. Campinas – 2004. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo.

FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Plexus, 2015.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 25 de jun. 2018.

_____. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi – 1 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

LOPES, Sara Pereira. **Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo: USP, 1997.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

REVERBEL, Olga Garcia. **Jogos Teatrais na Escola: Atividades Globais de**

Expressão. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo**. Porto Alegre: Movimento/EDUNISC, 2009.

TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do teatro: Práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas, SP: Papyrus, 2013 – (Coleção Ágere),EMAC/UFG. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS. Licenciatura em Artes Cênicas, v. 2. Goiânia: FUNAPE;UFG/Ciar, 2010.

VALENTIN Karl. *Cabaré Valentin* In: BOTKAY, Caique; Buza, FERRAZ. **Caderno de Teatro – Revista O Tablado**, n. 86, p. 19 – 37, jul./ago./set. 1980. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/>. Acesso em: <10 de maio de 2017>.

HIPERLINKS:

1.Apresentação da oficina do turno da manhã <https://youtu.be/in-N367mHmY>
(acesso em 25/11/20)

2. Apresentação da oficina do turno da tarde <https://youtu.be/x5unu7qYNB4>
(acesso em 25/11/20).