

## A LUDICIDADE DO JOGO VOCAL NO DESENVOLVIMENTO DA CONSCIÊNCIA CRIATIVA

Janaína Träsel Martins\*

**RESUMO:** Este artigo oferece reflexões sobre questões epistemológicas a respeito do desenvolvimento da consciência vocal-corpórea criativa na formação do ator. Parte-se da hipótese de que através da ludicidade do jogo vocal o aluno desenvolve a consciência sonora em sua plenitude corpórea, energética, imagética, na unidade que permeia as dinâmicas da voz ao movimento do corpo em criatividade artística. Com o foco nos jogos vocais, tais questões são estudadas desde o ponto de vista da ludicidade nas relações da técnica vocal com a improvisação corpórea e com o imaginário poético. Os jogos vocais para a prática do ator estão embasados em um fazer pedagógico fundamentado no desenvolvimento da consciência criativa para a composição da dramaturgia do ator.

**PALAVRAS-CHAVES:** jogo vocal, consciência corpóreo-vocal, composição para atores

### VOCAL PLAY AND GAMES IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE CONSCIOUSNESS

**ABSTRACT:** *This article offers a reflection upon epistemological issues regarding the development of a creative vocal-corporeal consciousness for acting. Based on the use of vocal games, its premise is that it is by means of games of vocal play that acting students develop sonorous consciousness in its fullest corporeal, energetic, and poetic ranges. With a focus on vocal play, such topics are studied from the stance of games in the dynamics amongst vocal technique, corporeal improvisation, and the expression of poetic imagery. Vocal games used for the training of actors draw on pedagogical procedures aimed at developing a creative consciousness for composition in acting.*

**KEYWORDS:** *vocal play, vocal-corporeal consciousness, acting*

---

\* Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, fonoaudióloga Especialista em voz, preparadora vocal de atores.

## INTRODUÇÃO

O jogo é um espaço de criatividade e de ludicidade. No teatro, o jogo acontece em um entrelace de relações criativas, da preparação, à atuação do ator, à relação que se estabelece entre os atores, à composição do conjunto da encenação, às relações comunicativas entre atores e espectadores. Em uma alquimia, o jogo vocal está neste conjunto que forma um acorde de criação através do corpo, da voz, da palavra em ação, preenchendo o espaço cênico com composições lúdicas de dimensão poética.

Na composição da obra cênica, o jogo vocal cria frequências vibratórias energéticas carregadas de intencionalidades que criam uma atmosfera sonora pelos seus modos de constituição. A voz é a ação corpórea que cria ludicidade às palavras. O jogo sonoro do texto cênico está nas dinâmicas da voz, entre elas: as variações de intensidades, de melodias, a ênfase em palavras-chaves, as variações de ritmo, os ecos, as repetições, o falar em coro em uníssono, as relações entre o gestual e o verbal, as ressonâncias das palavras no corpo, o jogo da precisão, do lançar energias, do compartilhar sonoro com os colegas, da relação sonora no espaço cênico, criam a vida lúdica do espetáculo. O jogo vocal poético composto para a cena estabelece relações sonoras com a platéia, ampliando as sensações energéticas do texto cênico. Paul Zumthor diz que o que importa à função poética do jogo vocal é a harmonia: “um acordo entre a intenção formalizante que ela manifesta e outra intenção, menos nítida, difusa na existência social do grupo ouvinte; essa harmonia se revela no movimento medido impresso à matéria sonora e, por isso, às emoções suscitadas naqueles que a percebem” (ZUMTHOR, 2001, p.169).

O jogo vocal eleva a um espaço-tempo de ampliação da percepção sonora do texto cênico em um instante poético, de consciência, de realidade, de sonhos e de imaginação. Johan Huizinga constata que:

O jogo nos transporta para além das regras da lógica cotidiana, um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia. O mundo selvagem, da criança e do poeta, o mundo do jogo. [...] Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza (HUIZINGA, 1993, p.7).

Na atuação cênica a magia do jogo vocal emerge da corporeidade, da dramaturgia do corpo do ator. A dramaturgia do ator enquanto caminho de criação da atuação cênica é: “processo criativo do ator, concebido com um trabalho de composição, de tessitura e de montagem, e, portanto dramaturgicamente no seu sentido próprio, que tem por objetivo a ação, física e verbal e se desenvolve em vários planos” (DE MARINIS, 1997, p.7). Para Eugenio Barba (1995) a dramaturgia do ator é a capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Através destas conceituações percebe-se que o processo de criação via dramaturgia corpórea valoriza o poder criativo de cada corpo, de suas subjetividades, identidades, musicalidades e imaginários para a criação poética. Por estas vias, a voz é o som que ressoa a frequência vibratória da pessoa: cada pessoa tem seus sons, seus tons, sua música, seus ritmos, relacionados à sua história biográfico-sócio-cultural. Assim, o desenvolvimento da criação da dramaturgia do corpo do ator ao envolver

sua subjetividade para a criação da vocalidade<sup>1</sup> do texto, valoriza a sabedoria e a diversidade de musicalidade de cada pessoa e de cada sociedade.

Na dramaturgia do corpo-vocal o ator assume o papel de co-criador da obra cênica ao estabelecer uma relação íntima entre o seu imaginário corpóreo e a sua criação artística. A poesia vocal está na sensibilidade da transposição do texto dramático para o corpo na vocalização do texto, nas palavras de Paul Zumthor (2001): em uma ingerência do corporal no gramatical<sup>2</sup>.

Dentro destes pressupostos, abrem-se as portas para a entrada na sala de aula, para refletirmos sobre questões epistemológicas referentes à formação do ator, no que diz respeito à consciência do corpo-vocal. Acredita-se que os jogos vocais, em sua ludicidade criativa, são caminhos que impulsionam o aprendizado através do acesso interno à sabedoria do corpo. O corpo-vocal quando vibra em consciência tem no jogo teatral muito mais disponibilidade para criar, pois está enraizado na busca de movimentos orgânicos a partir das suas qualidades e das suas potencialidades.

No desenvolvimento da consciência criativa, com o intuito de despertar um modo não-dual de conhecer em que não há separação do corpo e voz, corpo e mente, razão e emoção, sujeito e objeto, busca-se nas práticas lúdicas de voz a vivência em plenitude do corpo. Através da ludicidade do jogo vocal o aluno desenvolve a consciência sonora em sua totalidade corpórea, energética, imagética, na unidade que permeia as dinâmicas da voz ao movimento do corpo em criatividade artística.

O jogo vocal compõe-se de princípios fisiológicos, energéticos e imagéticos. Quanto aos princípios fisiológicos da voz, estes são baseados na anatomia e funcionamento do corpo. A partir destes princípios, desenvolvem-se metodologias e técnicas vocais para a ampliação da consciência criativa vocal do corpo, bem contribui os estudos da Fonoaudiologia<sup>3</sup>. Os jogos vocais baseados nos princípios fisiológicos do funcionamento do sistema fonador contribuem para o desenvolvimento da consciência a partir da organicidade do corpo. No que diz respeito aos princípios energéticos, afere-se que a voz é energia sonora, compõe-se de frequências vibratórias fisiologicamente geradas pelas pregas vocais e energeticamente geradas pela intencionalidade dos sentimentos. Os princípios energéticos dos jogos vocais trazem à consciência o poder criativo do fluxo da energia do som no espaço interno do corpo e em relação com a sua expressão comunicativa ao meio.

---

<sup>1</sup> O termo *vocalidade*, segundo Silvia Davini (2002) significa a produção de voz e de palavra por parte de um grupo dado, em um momento e lugar determinados.

<sup>2</sup> “O textual domina o escrito; o modal, as artes da voz. A ação vocal implica uma libertação das imposições lingüísticas; ela deixa emergirem as marcas de um saber selvagem, proveniente da própria faculdade da linguagem, na complexidade concreta e no calor de uma relação interpessoal” (ZUMTHOR, 2001, p. 160).

<sup>3</sup> A Fonoaudiologia, em suas pesquisas sobre a anatomo-fisiologia, traz contribuições sobre técnicas para o despertar do potencial vocal com intuito de ampliar a consciência do corpo. As técnicas vocais de aquecimento vocal; de relaxamento vocal; de respiração; de postura; de apoio vocal; de sustentação da voz; de suavização do golpe de glote; de abertura da laringe; de fortalecimento da musculatura da língua; de projeção da voz; de ressonância; de altura vocal; de flexibilidade vocal; de articulação precisa; de sensibilização auditiva; de vocalização em escalas musicais; de ritmos da fala; de desaquecimento vocal, entre outras, são fundamentadas em princípios fisiológicos que se tornam efetivos a partir do modo singular de organização de cada corpo para o impulso criativo vocal. Maiores detalhes sobre tais técnicas vocais em: PEDROSO, Maria Iñez. Técnicas vocais para profissionais da voz. In: Voz Ativa - Falando sobre o profissional da voz. Org. FERREIRA, Léslie Piccolotto e COSTA, Henrique Olival. São Paulo: Roca, 2000. E também em: BEHLAU, Mara. Org. Voz – O livro do Especialista. Volume 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, p.493-497.

As ondas sonoras vocais preenchem as palavras com frequências vibratórias, de intencionalidades que vibram no espaço em expressão e comunicabilidade com o meio. Os princípios do imaginário poético nos jogos vocais estão relacionados ao espaço-tempo povoado pela ludicidade que perpassa o poder criativo da imaginação. No jogo vocal as dinamizações das possibilidades criadoras da corporeidade da voz são geradas pelas relações imagéticas das circunstâncias dadas, do contexto e da situação cênica proposta.

Os princípios dos jogos vocais em seus aspectos físicos, energéticos e imagéticos estão interligados entre si, não como partes distintas, mas como unidade que se influencia mutuamente. Os princípios funcionam como territórios a partir dos quais múltiplas conexões podem ser feitas para o desenvolvimento de procedimentos metodológicos, de acordo com objetivos pedagógicos e/ou artísticos, ou de acordo a linguagem poética e estética que se quer desenvolver.

Neste artigo, o jogo vocal é estudado a partir da reflexão epistemológica do desenvolvimento da consciência criativa do corpo através da ludicidade em poética.

Acreditamos que o amor e a brincadeira, como modo essencial de viver humano em relação, são elementos básicos da história evolutiva que nos deu origem. Como um comportamento que constitui o outro como um legítimo outro em coexistência, o amor segue junto com a ternura e a sensualidade; e a brincadeira como modo de viver no presente acompanha a abertura sensorial, a plasticidade do comportamento e o prazer de existir (MATURANA, 2004, p.247).

## **O FOCO DOS JOGOS VOCAIS NA FORMAÇÃO DO ATOR: O DESENVOLVIMENTO DA CONSCIÊNCIA CRIATIVA ATRAVÉS DA LUDICIDADE**

O jogo teatral tem sua raiz na ludicidade, é esta a força motriz que permeará a vocalidade poética na composição cênica do texto dramático. O jogo está na presença do corpo que emana a vocalidade, em seu poder de consciência criativa. Como averigua Cipriano Luckesi (2004), a ludicidade está na dimensão interna da pessoa que vivencia a prática:

A ludicidade é uma atividade criadora a partir da vivência e percepção interna do sujeito (...) As atividades lúdicas permitem que o indivíduo vivencie sua inteireza e autonomia em um tempo-espaço próprio, particular. Esse momento de inteireza e encontro consigo mesmo gera possibilidades de autoconhecimento, de maior consciência de si (LUCKESI, 2004, p.82).

A ludicidade que envolve os jogos cria um espaço de descobertas criativas. Para o desenvolvimento da consciência, os jogos com uma estrutura clara, com regras e objetivos definidos, ampliam a possibilidade de criação, como constata também Huizinga<sup>4</sup> (1993),

---

<sup>4</sup> Johan Huizinga (1993) percebe a manifestação do jogo a partir do foco da cultura, para ele, a própria cultura possui um caráter lúdico, manifestado de acordo com as diferentes sociedades e os períodos históricos.

Callois (1990), Spolin<sup>5</sup> (2003). Em um tom poético pode-se dizer que na preparação-criação do ator as regras e os focos do jogo aterram em concentração a energia corpórea, ao mesmo tempo dando espaço no terreno para que as sementes da criatividade floresçam em suas múltiplas possibilidades de fragrâncias.

Entremos na organização da seqüência de evolução do jogo, do aquecimento, à pesquisa criativa, à composição artística: estes ao terem um direcionamento relacionado a um objetivo físico a ser solucionado de forma gradual, amplifica a consciência corpórea criativa de aprendizagem.

Enquanto morada da cognição [...] a consciência do corpo já está nele, e é atuando diretamente *com* o corpo, e não *no* corpo ou *sobre* o corpo, que atingimos uma funcionalidade mais plena deste. [...] Trata-se de uma espécie de corporificação do conhecimento, onde as representações mentais simbólicas são substituídas à medida que o corpo (sensório-motor) conhece [...] é menos a mente discursiva comandando e mais a emergência de uma inteligência própria do corpo (MEYER, 1998, p.131; 57; 30).

A consciência é corpórea, desenvolvida, portanto a partir da particularidade de cada corpo. De forma que nos jogos técnico-criativos os desafios são caminhos a serem desvendados por cada aluno, mesmo os jogos tendo um objetivo comum a ser desvendado por todos. “O jogo consiste na necessidade de encontrar, de inventar imediatamente uma resposta que é livre dentro dos limites da regra” (CALLOIS, 1990, p.27). Dentro da estrutura do jogo vocal há liberdade de criação nas buscas de soluções corpóreas, que são únicas de cada um, na pesquisa das dinâmicas do movimento vocal.

Através do jogo o ator é estimulado a desenvolver sua consciência ampliada<sup>6</sup> sobre si, a partir da vivência prática. Na pesquisa criativa da vocalidade poética, improvisação e técnica vocal se unem. As técnicas vocais são metodologias que conduzem à percepção de como está o corpo, abrindo-o através de dinâmicas, de exercícios, de metodologias facilitadoras para a conexão com sua sabedoria. A técnica não é algo que está fora a ser incorporado, é sim um canal que impulsiona o corpo para a sua organicidade na criatividade do movimento.

O jogo vocal de aquecimento corpóreo é um convite à entrada no mundo sonoro poético. No início da aula cada estudante chega de um jeito da rua, com toda sua vida fluindo, o jogo vocal de aquecimento, neste sentido, é um convite para centrar-se no instante presente da aula, isolando o cotidiano lá fora. É o afinar-se a si, acordando o corpo, alongando a musculatura, movimentando as articulações, ampliando a respiração e desenvolvendo uma observação atenta de como estão: a postura, as tonicidades das musculaturas e os apoios corpóreos, naquele momento. O aquecimento é a entrada ao jogo, traz atenção do corpo a um mergulho dentro de si e disponibiliza as energias para a criação. A prática de aquecimento vocal deve ter como linha condutora o direcionamento específico dos sons a serem trabalhados segundo os objetivos que se quer alcançar nos jogos criativos

---

<sup>5</sup> Viola Spolin (2003) direciona as regras do jogo teatral dentro de uma estrutura dramática (onde, quem, o que), dentro da qual o problema a ser solucionado é o objeto do jogo que proporciona o ‘foco’.

<sup>6</sup> A consciência ampliada é necessária para a mobilização interna de uma quantidade substancial de conhecimento evocado em diferentes sistemas e modos sensoriais e, depois, para as capacidades de manipular esse conhecimento na solução de problemas ou de recorrer a ele (DAMÁSIO, 2000, p. 259).

que virão na seqüência. Os exercícios vocais de aquecimento ao estarem correlacionados ao jogo criativo que se seguirá, abrem espaço para que o corpo vá desenvolvendo os ajustes musculares necessários para poder criar em movimento artístico. Assim, promove-se o desenvolvimento da consciência de forma gradual, disponibilizando o corpo-vocal à abertura da qualidade energética que se quer desenvolver. A partir do aquecimento técnico vocal, a seqüência de jogos vai aumentando em suas dificuldades relacionadas à criatividade corpórea.

Os objetivos físicos a serem resolvidos no jogo trazem a atenção do corpo ao contato com a sua sabedoria e com a sua consciência criativa. Durante o jogo, a atenção está na plenitude da observação sobre si. Há no jogo o desafio de quebrar condicionamentos<sup>7</sup> de movimentos do corpo que impedem o fluxo orgânico da voz<sup>8</sup> e pesquisar novas possibilidades.

Quando o estado quântico do cérebro se desenvolve como um conjunto de potencialidades, em resposta a uma situação de confrontação criativa, o conjunto inclui não só estados condicionados, mas também estados de possibilidades, novos e nunca antes manifestados. Claro, os estados condicionados de nossas próprias memórias pessoais, aprendidas, são fortemente condicionados no conjunto de probabilidade, e são pequenos os pesos estatísticos, dos estados novos e ainda não condicionados. Como superar as esmagadoras possibilidades desfavoráveis que favorecem a astúcia da velha memória, de preferência à arte autêntica do novo? (GOSWAMI, 2000, p. 264).

No jogo vocal, no processo de desenvolvimento da consciência criativa, na medida em que o corpo conhece a si, desenvolve novas maneiras de vocalizar. Ademais, como averigua Feldenkrais (1977) quanto mais houver possibilidades de organização, de variações de movimentos, mais complexidade, mais redes neuronais poderão ser ativadas. Nesta relação corpóreo-cognitiva de aprendizagem, afirma Greiner e Katz (2005) que é a partir das estruturas e memórias já presentes no corpo que cada novo conhecimento se acrescenta reorganizando-o, “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” (GREINER, 2005, p.131). Assim, o desafio está no conhecer-se e reorganizar o corpo para a arte vocal, percebendo no instante em que se faz som como está: a respiração (se falta ar durante a fala, se usa predominantemente a respiração superior, se usa o ar de reserva, se há ataque vocal brusco), o foco de ressonância (ressonância oral ou laringo-faríngea), a projeção vocal (se usa o apoio respiratório e os seios paranasais como cavidades amplificadoras da voz), a mobilidade dos órgãos fonoarticulatórios (tonicidade, mobilidade

---

<sup>7</sup> “Os condicionamentos são um moinho de padrões habituais de pensamento, de movimentos corporais estereotipados e de padrões mecânicos de vida. [...] O processo de impedir o fluxo da natureza é um processo aprendido, assimilado. Precisa de consciência” (BOADELLA, 1992, p.28). “Nossas experiências comuns são determinadas por nossos egos, muito pessoais e condicionadas, e, nelas, a liberdade quântica dá lugar a quase 100% de condicionamento, em virtude de muitas reflexões no espelho da memória de experiências passadas (MITCHELL & GOSWAMI apud GOSWAMI, 2005, p.61).

<sup>8</sup> Entre os condicionamentos vocais que bloqueiam citam-se: respiração superficial e predominantemente superior, um foco de ressonância laringeo, uma inadequada abertura dos órgãos fonoarticulatórios, língua hipotônica, postura inadequada da cabeça, tensões musculares que travam o fluxo da voz no corpo, apoio muscular na região superior, excesso de força mioelástica da laringe, alinhamento da postura inadequado, entre outros.

e postura da língua e lábios), os apoios corpóreos (relações entre os músculos, as posturas e as articulações). Tais observações do corpo em ação referem-se também à correlação da sensibilidade física com a percepção energética do som: a vibração da voz dentro do corpo, as sensações que surgem, os pensamentos, o despertar do imaginário corpóreo, a intencionalidade na troca com o colega, a influência dos sons do ambiente no corpo e a influência dos sons vocalizados no ambiente.

Esta atenção pelo como a pessoa realiza o movimento vocal se dará a partir da consciência corpórea e não pelo entendimento mental, por isto os jogos vocais têm objetivos físicos a serem resolvidos. A consciência vai além do entendimento da mente racional, a qual não é capaz de controlar todos os dados. “Quando o universo como um todo procura conhecer-se, por intermédio da mente humana, alguns aspectos desse universo não de permanecer desconhecidos” (WILBER, 1977, p.26). A consciência<sup>9</sup> criativa envolve a totalidade do corpo em ação. De forma que alguns estudos sobre a atuação do ator averiguam que deve haver, no jogo, a busca do silêncio da mente discursiva e controladora, trabalhando com a abertura à sensibilidade do corpo. Já dizia Grotowski “é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, com precisão e responsabilidade [...] não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja com o corpo” (GROTOWSKI, 1987, p. 174; 155). O corpo deve ser o centro das reações: a voz deve partir da expressão do corpo para que o impulso seja mais rápido que o pensamento. Ele queria eliminar o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. Para tanto, o ator deve expressar-se corporalmente, muitas vezes até à exaustão, para vencer as barreiras mentais racionais e deixar que o corpo guie o impulso expressivo da voz. Eugenio Barba também enfatiza que “[...] é necessário neutralizar uma das antenas do cérebro, pois uma parte do cérebro, a do sistema crítico, deve descobrir o silêncio” (BARBA, 1994, p.62).

A pergunta é: quando se pára a barulheira interna da mente racional tentando controlar a criação, qual som criativo surge a partir do corpo? Basta acessar a sabedoria do corpo, em seu potencial criativo para descobrir.

O jogo vocal é um território que propicia o desvendar da criatividade sonora através da escuta da sabedoria do corpo-vocal. A consciência criativa está na sabedoria do corpo, basta que se fique atento aos sinais que o corpo irradia, a partir das sensações e das percepções da energia interna gerados naquele instante da vocalização, trazendo a experiência para a plenitude da corporeidade em ação. Quanto mais se acessa a sabedoria do corpo, mais a criatividade flui.

Quando somos criativos, quando temos experiências extra-sensoriais, quando amamos, nesses momentos erguemo-nos acima do condicionamento e agimos com pleno conhecimento de nossa unidade e de nossa co-autoria, pois colocamos em colapso as possibilidades disponíveis com nossa plena liberdade de escolha (GOSWAMI, 2000, p.46).

---

<sup>9</sup> A consciência é geralmente identificada com a mente, mas a consciência mental é somente a parte que cabe ao ser humano, e de maneira nenhuma esgota todas as possibilidades da consciência – do mesmo modo que a visão humana não esgota todas as possibilidades da cor e a audição humana não esgota todas as possibilidades do som, uma vez que existem muitas coisas, acima e abaixo do homem, que são invisíveis e inaudíveis (SRI AUROBINDO, 2001, p.294).

A abertura da voz ocorre pela consciência do corpo em ação, através da busca de soluções criativas pela rede de conexões que o organismo efetua, em um trânsito de informações entre o processo interno e o processo externo, sem dualidade e sem dicotomias, a partir de suas vivências práticas sensoriais, afetivas, emocionais, cognitivas, energéticas.

No jogo, a consciência criativa está no saber lidar com os momentos de imprevisibilidade e de surpresa do que vai acontecer nas improvisações, aí está o potencial de ludicidade, no desafio ao corpo de mover-se na direção do novo, onde não há pontos de apoio, sem recorrer aos procedimentos habituais, permanecendo aberto para a incerteza do momento presente, pois como diz Nachmanovitch “a medida em que nos sentimos seguros do que vai acontecer, trancamos as possibilidades futuras e nos defendemos contra surpresas essenciais” (idem, 1993, p.30). A consciência criativa está no erguer-se acima dos condicionamentos do conhecido e no mergulho no desconhecido agir com consciência da liberdade de escolha e dentre as múltiplas possibilidades, criar a sua poética. O ser humano é “capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorre ao redor ou dentro” (OSTROWER, 1977, p.9). “O homem que habita o universo lúdico é na verdade colocado dentro de um mundo de invenção combinatória que está continuamente criando novas formas” (CORTAZAR apud SALLES, 1998). Assim também a abertura da voz ocorre através da busca de soluções criativas, pela consciência do corpo em ação intencional com o meio.

É no momento presente do jogo vocal que está o espaço-tempo da plenitude da experiência da consciência criativa. Quando se vibra no presente, move-se em uma percepção íntegra da totalidade, em que não há passado e futuro e sim o instante do agora. Ao estar inteiro vivenciando a prática, aprende-se a sentir a própria presença energética e conseqüentemente a presença cênica na atuação. Estar em ‘unidade’, em presença plena na experiência significa estar consciente do momento presente.

Uma consciência intensamente alerta e não contaminada pelo pensamento, pelos símbolos ou pela dualidade, uma percepção do Agora, do que é, e não do que era, do que será, do que seria, do que devia ser, ou do que podia ser. [...] A compreensão nasce do agora, do presente, sempre intemporal. O postergar, o preparar-se para receber o que é amanhã, é simplesmente impedir-se a si próprio de compreender o que é agora... Você se prepara para compreender amanhã o que só pode ser compreendido agora (WILBER, 1977, p.254; 255).

A atenção na respiração traz à consciência ao centramento no agora do corpo, das sensações energéticas, abrindo espaço para uma resposta intuitiva à situação cênica que está sendo desenvolvida. A intuição é a presença, o contato com a sabedoria do corpo. A conexão com a intuição amplia a conexão com o impulso interior consciente na improvisação. Ao fluir a voz do corpo, a intuição guiará para os próximos passos, amplos em possibilidades poéticas criativas.

O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento presente de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação (SPOLIN, 2003, p.4).

Os momentos de imprevisibilidade sobre o que vai acontecer no jogo estabelecem o potencial de ludicidade, de encontros criativos do aprender a encontrar soluções e lidar com sua criatividade de forma consciente. “Improvisar é aceitar, a cada respiração, a transitoriedade e a eternidade” (NACHMANOVITCH, 1993, p.30). É no mistério contido em cada momento da improvisação vocal que está a aventura para novas criatividades, para o desenvolvimento da consciência criativa de si em relação ao meio. O corpo-vocal é movimento, sensibilidade e expressão criadora na sua interação com o meio.

Em um jogo de interação sonora, a consciência criativa envolve perceber a si em relação com os colegas, conectado conscientemente à teia sonora de relações que se estabelece. Por mais que cada aluno esteja na sua investigação individual, tudo se faz na relação com o ambiente e com o outro. “O organismo está empenhado em relacionar-se com algum objeto, e o objeto nessa relação está causando uma mudança no organismo” (DAMÁSIO, 2000, p.48). A consciência da intencionalidade da voz no momento de sua ação envolve a consciência energética das relações sonoras que se criam e que se pretende estabelecer, de acordo com o fluir do jogo, com os objetivos das circunstâncias dadas, e suas relações com o texto que se está trabalhando.

No jogo vocal a relação entre o movimento do corpo com a palavra enunciada revela-se em sensações e imagens à proporção que seu sentido é desvelado corporalmente. Nesta relação corpo-voz, procura-se nas palavras as suas sonoridades, as suas múltiplas possibilidades de movimento, fugindo do descritivo e do óbvio. Trata-se de redescobrir o potencial expressivo da palavra que emana do corpo, promovendo uma maior criatividade das possibilidades de vocalizar e propor imagens sonoras.

Na vocalização das palavras, imagens e sensações reverberam. A intenção vocal que permeará as palavras vibra no momento em que o movimento corpóreo é feito, dinamizando novas imagens e amplificando a imaginação. Defende Bachelard (1990) que o imaginário cria as imagens não como reprodução da realidade, mas como re-criação. As imagens são poéticas, pois revivem a cada instante conforme as criamos. Tal premissa amplia o desenvolvimento da interpretação do ator, de forma que ele, durante o jogo vocal com palavras, não se identifique somente com condicionamentos de imagens mentais cristalizadas ou associações com velhas memórias, mas que re-crie as imagens poeticamente, através da imaginação corpórea. Neste sentido, o caminho de descoberta das imagens ocorre via a sensibilidade das energias despertadas pelo movimento da voz no movimento do corpo: “Cada palavra se atualiza no movimento (imagem transmitida pelo corpo do ou dos atores), na imagem de conjunto (composição global do jogo de cena) e na esfera sonora que trabalha esta imagem em contraponto”. (PICON-VALLIN, 2006, p.85).

Neste sentido, o jogo vocal com as palavras a partir da prática corpórea parte da ampliação perceptiva da consciência criativa, de como as palavras ressoam no corpo, quais sensações energéticas elas geram, em termos de frequências vibratórias, intenções, ritmos, energias, impulsos. Seus sentidos são ampliados em novos possíveis sentidos a partir das dinâmicas de movimentos do corpo-voz, pelo como esta se manifesta no corpo, pelos locais onde vibra, pela raiz de onde partem seus impulsos, pelo estado da respiração, pelo modo como se manifestam na musculatura as intenções da personagem, pela maneira como ocorre a dinamização de suas energias inerentes às intenções. Ou seja, pelas formas de realizar a enunciação concentrada em seus objetivos físicos e energéticos, da relação íntima entre movimento e palavra. A poesia contida em cada som entre as palavras amplia seus potenciais de comunicação.

Para compor em grupo é preciso estar aberto à sensibilidade da escuta auditiva, sinestésica e energética que se faz no instante. Os jogos de sensibilização auditiva servem para despertar a consciência criativa através do som. Estes abrem a escuta tanto aos níveis sonoros contidos na faixa audível, desenvolvendo a discriminação auditiva das propriedades do som (timbre, duração, altura, intensidade), além da pulsação, melodia, ritmo e harmonia, e da direção sonora. Mais do que conceito mental importa a percepção da frequência vibratória que irradia o som, qual a sensação que o som provoca no corpo e na relação com a palavra. O desenvolvimento da sensibilidade auditiva significa o aprimoramento da escuta do silêncio entre as palavras, da escuta dos sons que estão permeando o ambiente cênico, da escuta dos sons que os colegas estão criando e o que isto modifica no seu trabalho individual, além do que a sua vocalidade contribui para o todo que se está criando em conjunto. Importante também na consciência criativa, o ator trabalhar a precisão entre o tempo-ritmo da sua ação, das ações dos colegas e da composição do tempo-ritmo da cena como um todo. O tempo-ritmo na cena cria a dinâmica do espaço-tempo que se instala, provocando relações entre som e imagens geradas. Sentir o tempo em cena promove a criação da atmosfera que se quer desenvolver. O cultivo da sensibilidade na relação com os colegas de cena amplia as formas de comunicação e interação vocal criativa.

Na seqüência final do jogo vocal, após o momento de improvisação, se houver tempo, faz-se necessário desenvolver as descobertas criativas, pois no trabalho do ator se lida com a composição de movimentos. Os movimentos que surgiram na improvisação, ao serem exercitados repetidamente na composição de uma seqüência de movimentos ampliam a consciência criativa permitindo que o corpo vá registrando as suas novas possibilidades e abrindo espaços para novos ajustes, conexões e poéticas.

Ao final da aula, para que se internalize mais ainda o conhecimento vivenciado, a atenção dos alunos pode ser direcionada à percepção de como está o corpo no momento, em suas sensações fisiológicas e energéticas. Após este instante de atenção, instrui-se aos alunos a irem voltando para ao alinhamento da postura, ao relaxamento da musculatura laríngea, ao desativar do ajuste vocal criado no desenvolvimento do jogo, para o retorno às frequências e intensidades habituais da fala.

Exemplo de um jogo vocal:

- Foco: organizar as tonicidades musculares para a ressonância da voz.
- Objetivo: desenvolver os apoios corpóreos músculos-esqueléticos.
- Material: um cabo de vassoura para cada jogador.
- Descrição do jogo:

No aquecimento o objetivo é alongar o corpo utilizando o cabo de vassoura para esticar as musculaturas, com intuito de abrir o espaço interno para a voz vibrar em seu potencial ressoante e criativo. O aquecimento é voltado para o objetivo geral do jogo: desvendar apoios corpóreos que ampliem o potencial de ressonância da voz. Assim, busca-se alongar o corpo utilizando o cabo de vassoura como ferramenta para propiciar a descoberta de novas formas de movimento. A atenção deve estar voltada para o fluir orgânico do movimento, a partir da concentração do alongamento com a respiração.

O fluxo do movimento vai sendo desenvolvido de acordo com o ritmo da respiração, inspira-se profundamente, ampliando a quantidade de ar no corpo e expira-se em tempo prolongados, trabalhando o tempo respiratório de forma ondular e contínuos. A cada troca de ciclo respiratório busca-se uma postura diferente utilizando como apoio corpóreo o cabo de vassoura. Tempo respiratório indicado: inspira em 8 segundos, sustenta por 4, expira em 8. Na pausa, segurar o ar com a sustentação intercostal (costelas abertas) com cuidado para não segurar o ar na região superior do pulmão, pois influencia a contração e possível fechamento da região da laringe. O tempo respiratório pode ser proposto em diversos ritmos, a proposta é de quebrar condicionamentos de respiração superficial e rápida. Em seguida do tempo contado, deixa-se a respiração fluir espontaneamente. Os alunos continuam trabalhando o alongamento no cabo de vassoura concomitante com o tempo-ritmo que se faz a cada ciclo inspiração, expiração. A cada inspiração, um novo movimento deve ser iniciado. Uma nova postura impulsiona um movimento, que impulsiona outra, em um fluir a partir da organicidade criativa de cada corpo.

Na seqüência, ainda pesquisado alongamento corpóreo com a vassoura, iniciar sons com a *bocca chiusa* (murmurando a consoante /m/), sentindo o som vibrar dentro do corpo, em cada postura. Após um tempo de pesquisa, vocalizar as vogais inicialmente em um registro médio da extensão vocal, em um tom confortável.

No decorrer do jogo, quando a musculatura vocal estiver bem aquecida pode-se começar a experimentar as variações de altura e de ressonâncias para a aumentar a amplitude da extensão vocal e descobrir os caminhos que as vogais fazem no corpo. Segue a dinâmica de evolução criativa de movimentos a partir do alongamento do corpo através do feitiço de posturas com variações dos eixos de equilíbrio, utilizando o cabo de vassoura. O objetivo físico de observar o som reverberando nestas posturas e movimentos gerados pelo alongamento, traz a atenção ao fluxo energético do som, de como vibra e flui a voz no corpo, quais seus caminhos e trajetórias, onde o fluxo está livre, ou bloqueado por tensões musculares ou por falta de apoio respiratório. O cabo de vassoura serve justamente como instrumento para ajudar nos ajustes corporais para que abra o fluxo da respiração, distribua os apoios musculares, com o intuito do melhor vibrar da voz.

A partir de cada postura, de cada movimento, descobrem-se novos apoios do peso na vassoura, de pontos de contato, de alinhamentos da postura e de organização e ajustes das tonicidades musculares, para o fluir da ressonância da voz. Estas são descobertas a serem feitas pelo próprio corpo durante a exploração do movimento, a sabedoria e a consciência criativa está na corporeidade em sua unidade. A partir da consciência ampliada dos sons no corpo, vão sendo despertadas imagens, intenções e soluções criativas, dentro de todo o contexto da circunstância do jogo. O próprio som que vai surgindo do corpo vai criando sensações e imagens, e o cabo de vassoura vai se transformando em um objeto cênico, que fluem com objetivos intencionais a cada movimento. O cabo de vassoura vai trazendo mais ainda a voz à ação intencional em relação com o espaço.

Em um próximo momento pode ser acrescentado um texto a ser vocalizado. As palavras devem ser proferidas a partir da sensação que cada postura traz ao corpo, e de como naquela postura se encaixa e ressoa a voz.

Durante o jogo, a atenção está voltada para a organização interna do corpo, mas com consciência criativa de si na relação com os sons do meio, em uma troca de ação e reação aos sons que está compondo a atmosfera sonora do jogo. Em um momento seguinte, segue-se a pesquisa em dupla das sensações que a troca comunicativa sonora gera um no outro.

O trabalho com os cabos de vassoura segue em evolução contínua, do fluxo do improviso espontâneo de busca de movimentos criativos, até a composição de uma seqüência de ações, a partir das imagens e sensações mais fortes que determinadas posturas, realizadas com os cabos de vassoura, geraram. O jogo criativo pode seguir, na mesma aula, se der tempo, em outra aula, em composições cênicas em grupo, explorando a criação de atmosferas sonoras cênicas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas práticas lúdicas do jogo vocal, a consciência criativa é desenvolvida a partir da compreensão da epistemologia ligada à sabedoria do corpo em ação, em sua unidade corpórea-cognitiva- energética. A partir do entrelaçamento destas dimensões, amplia-se a questão do conhecimento ao compreender que sua construção envolve uma complexidade que extrapola o lado racional – a intuição e os aspectos perceptuais estão envolvidos. Todos estes aspectos estão inseridos na prática, não de forma hierárquica, mas como uma teia interconecta.

A ludicidade do jogo propicia o contato do aluno consigo através da pesquisa da corporeidade da voz, de um olhar para dentro que investiga a si na relação com o meio para o potencial de criação poético da voz, da criatividade do corpo em ação.

No fazer pedagógico dos jogos teatrais de corpo-voz, a percepção sobre o tempo de cada etapa dos jogos propicia a adequação de um espaço-tempo de pesquisa, para que o corpo conheça a si, quebre seus condicionamentos, descubra novas possibilidades de movimentos, crie ações criativas e realize composições corpóreo-vocais, desvendando o seu potencial de dramaturgia. O trabalho de consciência visa a uma pesquisa vocal calcada em processos e não em efeitos diretos, senão a preparação vocal seria na superfície, somente forma, sem conexão com a totalidade que engloba a sabedoria que envolve o movimento corpóreo. Nos jogos vocais, importa o desvendar de movimentos genuínos, orgânicos, em conexão com a energia interior. O prazer que envolve o jogo, na ludicidade do pesquisar, do conhecer a si, do expressar, do escutar, do compartilhar, do brincar, permite que o processo criativo flua.

O corpo-vocal, em seu processo de aprendizado e criação percorre uma outra dimensão do tempo, que não aquela linear das horas, dos minutos, de um semestre, ou ano letivo, e tampouco pela lógica da aceleração e do imediatismo. Esta dimensão diferenciada do tempo é a dimensão do tempo interno, de evolução da consciência. Como assinala Wilber (1977, p.26): “diferentes modos de conhecer correspondem a diferentes níveis de consciência desde o qual e no qual operamos”

Através do jogo vocal o aluno-ator é estimulado a desenvolver sua consciência corpórea criativa diante dos desafios que o jogo lhe apresenta. O conhecimento não se transfere, se cria, através da ação. De tal forma que os jogos possuem potencialidades que poderão ser ativadas ou não por quem os vivencia. A ludicidade acontece na sinceridade do jogador consigo mesmo, na profundidade da entrega no instante presente que se faz o jogo, na sua energia de descoberta, do desvendar das sementes criativas do corpo-sonoro para o florescer pleno da criatividade poética. Seguindo um tom poético, pode-se dizer que a chave para abrir a consciência está dentro de cada pessoa, quem está do lado de fora pode bater na porta para chamar a consciência ao despertar, mas é só do lado de dentro que a

porta se abre, é dentro de cada um que estão as chaves a serem acionadas para a evolução da consciência criativa. O nosso corpo é o próprio guia, as técnicas e os métodos são somente via de acesso à sabedoria de cada ser - é a nossa conexão com a sabedoria do corpo que faz florescer a consciência criativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994.

\_\_\_\_\_. *A arte secreta do ator* - Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Unicamp, 1995.

BOADELLA, David. *Correntes da vida: uma introdução à biossíntese*. São Paulo: Summus, 1992.

CALLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

DAVINI, Silvia. Vocabulário e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. In: *Revista Folhetim*, n.15. Rio de Janeiro, 2002.

DE MARINIS, Marco. *Drammaturgia dell'attore*. Porreta Terme: I Quaderni Del Battello Ebro, 1997.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.

GOSWAMI, Amit; REED, Richard; GOSWAMI, Maggie. *O universo autoconsciente*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 2000.

\_\_\_\_\_. *A física da alma*. São Paulo: Aleph, 2005.

GREINER, Christine. *O corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HUIZINGA, John. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LUCKESI, Cipriano. Estados de consciência e atividades lúdicas *In: Educação e ludicidade, ensaios 3, ludicidade: onde acontece?* Salvador: UFBA/FACED/PPGE Gepel, 2004.

MATURANA, Humberto e Verden-Zöller, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MEYER, Sandra. *O corpo que pensa: o treinamento corporal na formação do ator*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC, São Paulo, 1998.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo – o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1996.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 21 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

PICON-VALLIN, Beatrice. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. *Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. SAADI, Fátima. Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. *In: Teatro do Pequeno Gesto/Revista Folhetim*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006.

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SRI AURONBINDO. *Uma psicologia maior*. São Paulo: Cultrix, 2001.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WILBER, Ken. *O espectro da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1977.