

Do Ator ao Espectador: A voz que toca

Prof^a. Dalva Maria Alves Godoy¹

Daniela Taiz de Souza²

Resumo: Este artigo tem por objetivo refletir sobre o uso da voz e da palavra no teatro como meio eficaz para o alcance do espectador, não somente em termos de audição e compreensão, mas de modo que possa sensibilizar e envolver o público. Ainda que as palavras carreguem um conteúdo semântico inegável, é o significante – a forma como se explora as sonoridades para gerar sentidos – que pode tornar a cena mais orgânica e de maior envolvimento com o público. Para tal reflexão, foram pesquisados alguns teóricos do teatro com o intuito de entremear o uso da voz e da palavra/texto no trabalho do ator e como o teatro no século XX, a partir da decadência do textocentrismo, passa a preocupar-se muito mais em atingir o espectador e envolvê-lo por vias sensoriais e não mais em representar os textos de forma declamatória. Foi dado um enfoque especial a três dos principais nomes do teatro daquele século: Stanislavski, Artaud e Grotowski. Esta análise mostrou que um ponto de intersecção entre os autores é a percepção do espectador e o quanto a voz é capaz de envolver o público, podendo aflorar sentimentos a partir das sonoridades produzidas, seja nas palavras ou através de sons não verbais. Por fim, se faz uma reflexão sobre a importância do treinamento técnico da voz para que o alcance do espectador, através da via sonora, se efetive não apenas intuitivamente, mas sim fazendo com que o ator tenha domínio de toda a sua capacidade vocal, independentemente do objetivo estético que vise atingir.

Palavras-chave: Voz - Palavra - Sonoridades.

1. Introdução

Em finais do século XIX e início do XX, o teatro passou a sofrer uma crescente recusa do *textocentrismo* enquanto pilar da arte dramática. Até o final do século XIX a glória de uma encenação bem sucedida era, antes de tudo, do autor da obra, ficando a cargo de quem encenava o espetáculo a função de obedecer ao que o texto mandava, ou seja, era feito com que a encenação apenas colocasse em dimensões físicas exatamente o que se podia perceber através da leitura. Nessa época a exigência com relação à voz do ator era apenas fazer com que o público ouvisse o que estava sendo dito e que fosse dito o texto exatamente como o autor escreveu. A voz nesse contexto servia apenas à audibili-

dade do texto e os principais instrumentos do ator, nesse sentido, eram a dicção e as formas³ do bem dizer.

Foi com o teatro naturalista de Stanislavski que se iniciou uma preocupação maior com a autonomia da encenação teatral. Embora o naturalismo tenha sido um movimento que também fixava suas bases no texto, foi a partir dele que o encenador passou a ser o centro do teatro, sendo esse o motor inicial para o declínio do *textocentrismo*. Essa mudança não caracterizava um desrespeito ao autor, mas sim uma libertação criativa que só fazia com que fossem ampliadas as possibilidades de cada encenação.

♦ ♦ ♦ ♦ ♦

¹Orientadora e professora do Centro de Artes – UDESC/Pesquisadora da Instituição – dalvagodoy@gmail.com

²Acadêmica do Curso de Teatro – Centro de Artes – UDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC.

³Formas de declamação.

Dessa forma, a atenção dada às falas das personagens direcionou-se no sentido de que o ator devia proferir o texto de forma orgânica, como se aquela fosse a primeira vez que ele estivesse falando tal texto e como se este estivesse surgindo espontaneamente de sua imaginação. A intenção da interpretação dos atores passou ser a de atingir o espectador de modo que se pudesse ver verdade naquilo que estava sendo dito em cena.

No decorrer do século XX, muitos diretores teatrais passaram a pesquisar formas de atingir o público que não fosse apenas por meio de uma encenação do tipo realista ou naturalista. Dando início a esse percurso dos encenadores do século passado, Stanislavski propôs o Método de Ações Físicas através do qual objetivava a união das ações físicas às psíquicas, utilizando-se dessa metodologia para uma interpretação que se aproximasse ao máximo da vida cotidiana. No entanto, alguns encenadores que surgiram depois de Stanislavski usaram desse método propondo novos direcionamentos para que a ação física não estivesse mais apenas vinculada a um espelhamento da natureza humana. Em todos os casos, a voz fazia parte do método de ações físicas e era analisada como uma extensão do corpo e se constituía em uma forma de ação.

A partir da idéia de que a voz é ação e que o seu uso pelo ator na estética pós-textocêntrica passa a requerer atenção especial, este trabalho tem por objetivo analisar como alguns dos principais pesquisadores teatrais do século XX: Stanislavski, Artaud e Grotowski, referem-se ao uso da palavra e da voz pelo ator. A partir dessa discussão será também apresentada uma análise dos aspectos da psicodinâmica da voz que compõem o uso da voz em cena, verificando a importância de o ator adquirir uma consciência técnica do uso de sua voz para que assim possibilite uma exploração mais aprofundada e mais livre dessa capacidade.

2. Stanislavski

Constantin Stanislavski (1863-1938), o primeiro mestre do teatro a sistematizar um método de atuação, não excluiu de suas reflexões a relação ator-texto. Para ele, a voz no trabalho do ator ganha uma importância que ultrapassa aspectos da boa dicção e capacidade declamatória. A partir de Stanislavski, a idéia de dar vida às palavras do texto tomou força, o que fez com que a atuação abandonasse o verossímil e

se tornasse crível⁴. A interpretação naturalista de um texto, almejada pelo encenador russo, dependia da relação que o diretor, e também o ator, criasse com esse texto. Desse modo, uma encenação podia se distanciar, em termos de sentido, das idéias pensadas pelo autor no momento de concepção da peça. A imposição de um sentido fixo, aspecto que caracterizava o *textocentrismo*, fazia criar, muitas vezes, uma representação forçada, diferentemente de uma interpretação naturalista que deveria ter a liberdade até mesmo de mudar os sentidos da peça, caso isso pudesse torná-la mais verdadeira. Como representante do naturalismo nos palcos, Stanislavski julgava que o público precisava acreditar no que estava vendo de tal forma que o que estava sendo encenado devia assemelhar-se a um acontecimento cotidiano, o que diferia da falsa ilusão de realidade que era gerada antes com o drama romântico.

Em busca dessa interpretação naturalista, Stanislavski propôs uma metodologia para que a atuação fosse mais orgânica, organizando-a em dois enfoques que corresponderam a dois momentos de sua trajetória no teatro: o das *Linhas das Forças Motivadas* e o do *Método de Ações Físicas*. Em um primeiro momento Stanislavski sugeriu um trabalho com base na vida interior dos atores, o que se constituiu no enfoque das *Linhas das Forças Motivadas*. A respeito deste primeiro momento, ele afirma que:

O primeiro e mais importante dos mestres é o sentimento, que infelizmente não é manipulável. Como vocês não podem iniciar o seu trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a um outro mestre. Quem é esse segundo mestre? É a Mente. Sua Mente pode ser uma força motiva em seu processo de criação. Haverá um terceiro? Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, teríamos encontrado um terceiro mestre – a Vontade (STANISLAVSKI, 1989, p. 75).

No decorrer de seu trabalho Stanislavski percebeu que a atuação não deveria depender apenas da vida interior do ator, mas também do corpo físico. Deste modo, a sua pesquisa gerou o *Método de Ações Físicas*. Fatores externos ou físicos passaram a ter maior importân-

.....

⁴Roubine (1982) trata da substituição do verossímil pela "mitologia do verdadeiro" que acontece no naturalismo. Isso não apenas no âmbito da atuação, mas em tudo que envolvesse a ilusão cênica, bem como cenários, iluminação, figurinos, etc. Buscava-se a mimese perfeita do real.

cia com o método Stanislavskiano, mas isso não significou deixar de lado as forças motivadas, aspecto mais importante para ele. As ações físicas passaram a ser foco da atividade do ator, mas essas precisavam de uma justificativa interior⁵.

A partir da ênfase dada por Stanislavski ao trabalho do ator, especialmente às ações físicas, muitos encenadores foram impulsionados a seguir alguns aspectos fundamentais do método Stanislavskiano e assim o foco das pesquisas sobre o trabalho do ator se ampliou ao mesmo tempo em que o método das ações físicas foi aplicado por diferentes concepções estéticas. Um dos autores que, na atualidade, trabalha com essa idéia é Bonfitto (2002), que aborda a ação física como elemento estruturante da ação teatral. Para ele, o início do percurso deflagrado por Stanislavski teve continuidade com a contribuição, por exemplo, de Meyerhold, Laban, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski, Barba, entre outros, para a formação do conceito de ação física.

Em Stanislavski, o *Método de Ações Físicas* e o texto estão intimamente ligados. Para ele, o ato de pronunciar um texto escrito por outra pessoa deve ser bem trabalhado, física e psicologicamente, para que só então possa ser dito com organicidade, uma vez que no teatro, diferentemente do que na vida cotidiana, “dizemos o texto de um outro, do autor, e esse texto muitas vezes diverge dos nossos requisitos e desejos” (STANISLAVSKI, 1976, p. 125).

Para que um texto seja dito com naturalidade e verdade cênica, o ator deve atentar, conforme o método Stanislavskiano, para o subtexto que é o que está por trás das palavras e que deve ser revelado pela interpretação. “O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com ‘se mágicos’, com circunstâncias dadas [pelo texto], com toda a sorte de imaginações [...] É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça” (Idem, p. 127).

A criação de imagens mentais por parte do ator para a construção de seu personagem torna-se, desse modo, essencial, pois tendo claras as imagens do que quer falar, o ator consegue, mais facilmente transmitir o que se passa dentro dele ao espectador, compartilhando com palavras as suas visualizações (KNÉBEL, 1998). Conforme Stanislavski, o texto deve ser natural, realista, cotidiano. Para se conseguir

isso é preciso primeiro que o ator busque essas imagens dentro de si, uma vez que elas devem estar embasadas na experiência de vida de cada ator. Depois é preciso que o ator tenha motivação (forças motivadas) para dizer o texto, pois “falar é agir” e agir é provocar no outro o que vemos dentro de nós.

Essas imagens interiores criarão um estado de espírito que, por sua vez, moverá seus sentimentos. Você sabe que a vida lhe faz tudo isso fora de cena, mas em cena é você, o ator, que tem de preparar as circunstâncias. Isto não é feito em prol do realismo ou do naturalismo puro e simples, mas porque é necessário às nossas próprias naturezas criadoras, ao nosso subconsciente. Para eles precisamos de ter a verdade, ainda que seja apenas a verdade da imaginação, na qual eles podem crer, na qual podem viver (STANISLAVSKI, 1976, p. 134).

Conforme as idéias de Stanislavski, esses elementos criativos, embora essenciais, não são suficientes para a eficácia da fala cênica. É preciso dar corpo ao texto, o que só se torna possível a partir dos elementos técnicos presentes na voz do ator, tais como: dicção, pausas, entonações, acentuações, etc. São esses elementos que trabalham as sonoridades que dão vida ao que se diz em cena. É através destas sonoridades que o ator pode expressar uma ou outra imagem que evidencie o subtexto.

Stanislavski, no livro *A Construção da Personagem* dá enfoque específico à voz no trabalho do ator, referindo-se a elementos como: a boa dicção (capítulo VII), as entonações e as pausas (capítulo VIII) e a acentuação das palavras (capítulo IX). Para o autor, esses elementos deveriam ser aplicados com o objetivo claro de fazer com que a interpretação fosse o mais similar possível com a realidade. Para ele, quando um ator atingia esse objetivo, preenchendo as palavras de um conteúdo vivo, fazia com que o público visualizasse as imagens produzidas pela imaginação criadora do ator, assim, para Stanislavski, “ouvir é ver aquilo que se fala; falar é desenhar imagens visuais” (Idem, p. 132).

O ator, segundo Stanislavski, deve ter uma excelente dicção e pronúncia para que possa dar “alma” a cada sílaba e a cada letra do texto, que, por sua vez, são os elementos

• • • • •

⁵ Para aprofundar essas questões ver Bonfitto, 2002, p. 25.

que dão vida às frases, aos pensamentos, as cenas, aos atos e ao conteúdo de uma peça, ou seja, é o que dá vida ao drama de uma alma humana. Para ele, se os atores apresentam má dicção isso gera incompreensão por parte da platéia que logo fica entediada com o espetáculo. Desse modo, as letras em um texto escrito são consideradas apenas como símbolos de um conteúdo que somente vem à tona quando é feito um preenchimento inteligível e sonoramente adequado.

Outro aspecto fundamental na visão Stanislavskiana é a boa colocação da voz para que se consiga fazer com que todas as pessoas, desde a primeira até a última fileira do teatro, apreciem a pronúncia com as mesmas qualidades sonoras. Para isso, deve-se desenvolver a respiração para tornar possível maior amplificação e sustentação do texto falado. Também o trabalho com a exploração das caixas de ressonância amplia as possibilidades do uso da voz para o teatro, o que possibilita maior variação das formas de dizer – com variações entre graves e agudos – que correspondam às características psicológicas de um ou de outro tipo de personagem.

Stanislavski considerava que ao pronunciar seu texto o ator devia dar atenção às pausas, pois não é porque um trecho de texto não tem nenhuma pontuação que ele deva ser dito de forma corrida, sem espaço nem ao menos para respirar. A primeira coisa a se fazer, segundo Stanislavski, é a colocação de pausas lógicas, que conferem sentido e coerência ao texto. Isto nada mais é do que a divisão das falas em blocos lógicos que podem muitas vezes não virem separados por pontuação. A pontuação, por sua vez, deve ser dita com precisão. Cada ponto possui uma entonação e isso é o que faz com que o ouvinte sinta, por exemplo, a necessidade de responder no caso de uma interrogação ou, espere um complemento, no caso de uma vírgula. No teatro, especificamente, os ouvintes são os comparsas de cena e o espectador, sendo assim, para o comparsa é fundamental que seja dada a cada ponto a entonação apropriada seguindo a lógica do texto de modo que este possa ter as reações adequadas; para o espectador, a função desses elementos técnicos – pontuação e pausas lógicas – é basicamente tornar compreensível o texto falado.

A pausa psicológica é outro recurso que o ator possui para atingir o objetivo de transmitir ao espectador uma fala que gere sensações, memórias e sentimentos, pois se um texto falado sem pausa lógica torna-se incompreensível, sem a pausa psicológica, deixa de ter vida. A pausa psicológica serve para colaborar de for-

ma mais efetiva na transmissão do conteúdo subtextual das palavras. A pausa psicológica confere maior vida ao texto e se dá quando o ator já tem definido o subtexto e suas imagens mentais. A pausa psicológica é, normalmente, um momento de reflexão do personagem e, portanto, não deve ser apenas um silêncio à toa, mas sim um “silêncio eloqüente”, pois enquanto “a pausa lógica é passiva, formal, inerte, a psicológica inevitavelmente transbor-da atividade e riquíssimo conteúdo interior” (Idem, p. 153).

O recurso de acentuação é visto por Stanislavski como “o dedo que aponta”, ao eleger palavras ou frases que devem ser destacadas, pois nelas são encontradas “a alma, a essência interior, o ponto culminante do subtexto” (Idem, p. 163). Além disso, esse destaque dado às palavras ou frases-chave serve para que o texto não se torne monótono e se essas ênfases estiverem ligadas à “linha do subtexto e a linha direta de ação, esses acentos darão uma excepcional importância às palavras” (Idem, p. 179). Para Stanislavski, a acentuação bem colocada, juntamente com todas as outras qualidades como as pausas e as entonações fazem com que o texto ganhe a atenção do público, pois é capaz de gerar pensamentos, sentimentos e imagens.

A metodologia proposta por Stanislavski, com relação ao trabalho vocal, destaca a importância de elementos presentes na voz, e na maneira de falar, cotidiana e que devem ser utilizados pelo ator em seu trabalho de interpretação. Tais elementos, em Stanislavski, estão relacionados ao texto, à significação das palavras, ou ao subtexto, e são gerados a partir da experiência física e psíquica do ator, mas buscam invariavelmente atingir o espectador. Nesse sentido, a voz é um elemento estético que serve à expressividade do conteúdo da obra, ou do texto.

3. Artaud

Mesmo se afastando de forma bastante intensa das concepções Stanislavskianas, Antonin Artaud (1896-1948) também tinha como base de seu pensamento o desejo de atingir os sentidos da platéia tendo a voz como um meio eficaz para que o ator pudesse chegar mais facilmente à alma do espectador. Para isso, ele acreditava que era preciso o abandono da palavra como código fixo. Em seus escritos, Artaud, se referia ao uso da palavra no teatro ora a defendendo, ora a rechaçando, no entanto, o fundamental, em seu ponto de vista, seria o uso da fala e da voz pra fazer com que o espectador se sentisse tocado (VIRMAUX, 1978).

Artaud reconheceu o texto como fonte de estímulos para o trabalho do ator e a partir disso passou a estudar a necessidade de se trabalhar com as metáforas como criação de imagens que qualificariam a palavra. Desse modo ele não condenava o uso da palavra, mas acreditava que a encenação não devesse ser submissa ao que o texto dizia literalmente, nem à mensagem que o autor queria transmitir. Segundo Artaud, a escravização ao autor teria uma carga fúnebre, pois as palavras deixam de pertencer a quem as escreveu quando estão sendo encenadas, as palavras para o ator possuem infinitas possibilidades em seu espírito e não em suas letras (Idem). Para Artaud, o ator, com base no que o texto sugeria, devia, sobretudo, criar, mesmo que para isso fosse preciso destruir o texto em termos de sintaxe.

Ao falar a respeito da linguagem e de como ela deve ser empregada no teatro, Artaud afirma que:

Trata-se de nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de alterar as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras mas cuja origem será buscada num ponto mais profundo e mais recuado do pensamento (ARTAUD, 1984, p. 140-141).

Artaud buscava através da exploração das sonoridades vocais atingir um nível mais elevado com relação aos significantes da ação cênica, nível este que deveria ir além do significado⁶. No uso de um texto verbal o ator deveria revelar tudo que houvesse de mais oculto e desconhecido através do som das palavras, podendo até distorcer seus significados em busca de maiores possibilidades de seus significantes (BONFITTO, 2002). Neste sentido, Artaud não apregoava exatamente a rejeição da palavra, mas reivindicava que os encenadores procurassem ter maior liberdade com o texto a partir da exploração do significante e da expressividade para que, desse modo, pudessem ter maiores possibilidades para o trabalho com a palavra. Para Artaud, as palavras deveriam ser “utilizadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – em função de sua forma, de suas emanções sensíveis, e não mais de seu

significado” (ARTAUD, 1964 apud ROUBINE, 1982, p. 60). Nesse sentido, percebe-se que o enfoque de Artaud privilegia, sobretudo, a expressividade, valoriza a forma, a sonoridade das palavras e, diferentemente de Stanislavski, não vincula expressividade ao conteúdo, mas à sensibilização sonora do ouvinte.

4. Grotowski

Jerzy Grotowski (1933 – 1999) fundamentou sua pesquisa dando enfoque ao trabalho que o ator deveria desenvolver sobre ele mesmo, pois acreditava ser este o centro do fazer teatral. O corpo era visto por ele como o principal instrumento que o ator possuía em cena. A voz, por sua vez, também tinha muita importância, visto que as sonoridades produzidas deviam vir do ator e a voz era o veículo para esta produção.

Grotowski não desprezava o uso do texto falado em cena, mas ainda assim trabalhava muito intensamente com sons não verbais. Neste sentido, e pensando na idéia de que o ator é elemento central do teatro, Grotowski considerava que se há um autor que cria o texto, o ator torna-se parte dessa autoria a partir do momento em que ele passa a dar novos sentidos a esse texto (MARTINS, 2004). Assim, mesmo que o material verbal tivesse sido escrito por outra pessoa, o ator com seu trabalho passaria a recriar esse texto abrindo um leque de outras leituras, não permanecendo preso ao conteúdo que o autor desejou transmitir.

Há uma relação bastante próxima entre as práticas de Grotowski e o Método de Ações Físicas de Stanislavski, pois Grotowski utilizou-se do método das ações físicas como ponto de partida para desenvolver os processos criativos do ator e, nesse sentido, sua proposta de trabalho pode ser considerada como uma continuidade da pesquisa de Stanislavski (BONFITTO, 2002). Contudo, o trabalho de Grotowski possui uma relação muito mais próxima com as idéias de Artaud, pois para ambos era preciso buscar o extracotidiano nas encenações, o não naturalismo, diferentemente das idéias de Stanislavski.

Para Grotowski, o ator deveria explorar as sonoridades de sua voz de modo a envolver o espectador por todos os lados, fazendo com que esse espectador criasse associações com o que há em seu psiquismo (MARTINS, 2004). Grotowski (1992) diz que o espectador deve

⁶ Classicamente, a distinção entre significante e significado é dada por Saussure (2002). Assim, o significante se refere à forma das palavras, que, no caso da palavra falada, corresponde ao som, à imagem acústica, da palavra, enquanto o significado corresponde ao conceito que lhe é atribuído.

ser envolvido pela voz do ator, mas que essa voz deve produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar, diferentemente de Stanislavski, para o qual o trabalho vocal do ator deve voltar-se para uma fala cotidiana.

No treinamento do ator proposto por Grotowski, a técnica vocal é tratada como fator de grande importância no trabalho atorial, associando a técnica vocal às práticas corporais. O treinamento tem como objetivo ampliar as possibilidades, tanto corporais quanto vocais do ator, para que ele possa ter maiores possibilidades expressivas. Corpo e voz devem tornar-se complementares.

Para Grotowski, o ator deveria desenvolver a habilidade de falar em outros registros, ou seja, explorar características vocais como altura e intensidade com o objetivo de ampliar suas possibilidades de emissão, fugindo do habitual, do cotidiano, bem como deveria explorar os mais variados tipos de dicção, não apenas para papéis diferentes, mas para variações dentro de uma mesma personagem.

Tomando como base os diferentes tipos de dicção a serem observados na vida cotidiana, dependentes das peculiaridades físicas e psicológicas do indivíduo, o ator deve procurar atingir outros tipos de dicção artificial, que o auxiliem a caracterizar, parodiar e desmascarar o papel (GROTOWSKI, 1992, p. 140).

O estudo desses tipos de dicção artificial, bem como a utilização de sons não usuais como forma de deformação da fala cotidiana, são de fundamental importância para a construção de personagens, conforme as idéias de Grotowski. No entanto, antes de tudo, ele enfatiza que o ator deve trabalhar a voz com o intuito de eliminar as próprias barreiras para a produção de sons diferentes e evitar o esforço demasiado, pois essas atitudes podem provocar algum tipo de lesão.

Para Grotowski, o poder da emissão vocal está totalmente vinculado à respiração, pois o som é emitido por meio de uma coluna de ar que exerce pressão para que o som possa sair com força e sem obstáculos. Para isso seria necessário que o ator se acostumasse a uma respiração total (torácica e abdominal) tendo, assim, mais ar à sua disposição quando necessitasse. Do mesmo modo, a abertura da laringe é ponto essencial nessa produção vocal, pois ela não

deve atrapalhar a passagem do ar com qualquer tensão ou fechamento.

Outro aspecto importante para a emissão vocal em Grotowski é o estudo das caixas de ressonância. Segundo ele, uma vez que existe um número quase infinito de caixas de ressonância distribuídas pelo corpo humano, a voz pode ser colocada e amplificada em diferentes espaços. Assim, para que o ator consiga modular sua voz nesses diferentes espaços é preciso que ele tenha absoluto domínio do seu corpo.

5. A Estética da voz e o preparo do ator

Ao estudar as concepções de Stanislavski, Artaud e Grotowski com relação à voz e à palavra percebeu-se que esses autores de alguma forma ressaltam a vocação estética da voz no teatro. Se para Stanislavski a voz deve revelar o subtexto, os significados, e dar vida ao texto, para Artaud e Grotowski, a voz pode servir inclusive para distorcer os significados explícitos das palavras, mas terá sempre o objetivo de envolver o espectador. Se em Stanislavski a voz é veículo de compreensão do texto, em Artaud e Grotowski a voz é veículo de sensibilização do público. Em todos os casos, a voz deve tocar o espectador e atingi-lo de forma intensa.

No entanto, para que a voz chegue a tocar o espectador é preciso que o ator desenvolva meios para alcançar tal objetivo. O ator não pode contar apenas com a “inspiração”, pois esse não parece ser um caminho seguro para o trabalho vocal. É preciso, como resalta Stanislavski (1968), buscar física e conscientemente o caminho para chegar a uma interpretação orgânica. Para tratar especificamente da relação entre ator e o texto que deve ser dito em cena, é preciso levar a cabo um treinamento que desenvolva e potencialize a capacidade vocal dos atores. Um texto pode até ser levado à cena de forma intuitiva e sem um preparo específico voltado a esse uso, no entanto, além das grandes chances de se fazer um uso vocal abusivo à própria saúde, corre-se o risco também de o ator adentrar no campo arriscado da “inspiração”. Arriscado, pois mesmo que se fixem formas de dizer um texto, o ator não estará seguro, visto que no momento da encenação essa “inspiração” pode não existir e o seu texto pode ser dito sem vida e organicidade.

De acordo com Berry (2006) o ator precisa ter uma voz livre capaz de corresponder às exigências de cada momento, ela não pode estar condicionada a fatores que restrinjam as características de composição da personagem. É preciso que o ator trabalhe sua voz de modo que, ao buscar a voz da personagem, não en-

contre nenhuma restrição física que o impossibilite de experimentar diversos tipos de vocalização. Berry considera que o ator deve perceber e aprimorar seus recursos vocais para disponibilizá-los à criação da personagem e construção das formas de dizer o texto.

Berry propõe exercícios de relaxamento, respiração, exercitação da musculatura facial e dicção para que haja a liberação da voz, pois a prática desses exercícios, a longo prazo, fornece ao ator uma liberdade cada vez maior para o uso cênico de sua voz. Essa liberdade no uso da voz, segundo a autora, é essencial não apenas para a qualidade da emissão, mas também para a saúde vocal. Dessa forma, por exemplo, quando a energia necessária para a amplificação do volume da voz encontra-se na respiração, evita-se uma força desnecessária na região da garganta que possa gerar uma rouquidão.

Berry considera que ao buscar o aperfeiçoamento de sua voz o ator passa por três fases: na primeira ele deve praticar de exercícios de relaxamento, respiração e fortalecimento dos músculos dos lábios e língua, pois quanto maior for a liberdade muscular para a emissão vocal que o ator tiver, melhor ele poderá expressar o que o texto tem a dizer. A segunda fase dá-se quando o ator passa a reconhecer suas limitações vocais e com isso ele deve identificar onde nasce a energia necessária para o uso da voz, sem trabalhar com o cômodo, ou seja, sem se limitar ao que acredita funcionar e ser eficaz, pois isto demonstra uma falta de liberdade do ator em encontrar meios variados de se comunicar com seu público. A terceira fase, por fim, é a simplificação, é quando o ator pode encontrar a unidade entre energia física e energia emocional. Desta forma, de acordo com Berry, o ator busca descobrir suas carências, através dos exercícios de relaxamento, respiração e musculação da língua e lábios, chegando naturalmente em uma etapa que é a de descobrir os exercícios mais adequados a sua necessidade. Observa-se assim que, segundo a autora, o treinamento vocal do ator não é tarefa fácil e exige, como já ressaltava Stanislavski, dedicação e atenção a muitos detalhes.

Além do trabalho com os elementos técnicos da voz, Berry dá ênfase especial às palavras, ao conteúdo dos textos. Ela considera que é fundamental para o ator o trabalho com os textos clássicos, pois eles fornecem maiores possibilidades para explorar, através da voz, o valor das palavras. Para a autora as palavras carregam por si mesmas uma vida e uma energia particular no contexto em que estão inseridas e nesse sentido o ator deveria capturar essa energia que as palavras de um texto têm. As-

sim, segundo Berry, quanto melhor forem os textos, mais força de expressão eles terão. Nesse sentido, o enfoque de Berry pode ser comparado ao de Artaud, para quem as palavras têm um sentido encantatório: as palavras guardam energias que podem ser reveladas pelo trabalho do ator.

O domínio da técnica vocal pelo ator é tema tanto para Stanislavski como para Grotowski e ambos ressaltam a importância de elementos como a respiração, a dicção, a ressonância, a intensidade, aspectos do ritmo da fala e da entonação. Esses elementos são o que Gayotto (2002) chamou de recursos vocais. Conforme a autora, os recursos vocais abarcam os recursos primários da voz: respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação e os recursos resultantes, ou as dinâmicas da voz: projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Os recursos vocais são responsáveis por gerar sentido e revelar intenções ao que se diz. Para a emissão da voz cênica, além dos recursos vocais, é necessário o uso do que Gayotto denomina “forças vitais”, que seria o equivalente ao que Stanislavski denomina “forças motivas”, que dão vitalidade e intenção à voz. Conforme a autora, as “forças vitais [...] dizem respeito, por exemplo, ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber [...] No caso da voz, tais forças sustentam e fazem com que esta venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos” (Idem, p. 21).

Gayotto (2002) observa que na vida cotidiana as pessoas usam as mais variadas formas de colocação vocal com diferentes usos das caixas de ressonância e variações entre graves e agudos para expressar sentimentos e emoções, mas essa é uma atitude involuntária e inconsciente. O ator, para representar com organicidade, precisa tomar consciência de suas possibilidades vocais, exercitá-las, para aplicá-las à personagem de forma orgânica. Sendo assim, é preciso fundir recursos vocais e forças vitais para que se possa obter uma ação vocal consistente e cheia de vida.

O conceito de Ação Vocal trazido por Gayotto (2002) está relacionado ao de Ação Física trabalhado por Stanislavski, por se tratar de um mapeamento do trabalho vocal do ator na construção do personagem. Ação, neste sentido, pode ser compreendida como um movimento que torna visível física e vocalmente o que, a princípio, era psicológico.

Para Knébel (1998), autora que descreve de forma detalhada as concepções Stanislavskianas em torno da palavra, a ação vocal

está ligada à palavra enquanto material a ser lapidado pelo ator para que se torne, em si mesma, ação. Segundo Knébel, a palavra dita na vida cotidiana gera no ouvinte uma série de imagens e associações e no teatro não deve ser diferente. O ator deve criar internamente imagens do que ele pronuncia com o intuito de “convencer” o seu interlocutor. Só assim, o ator é capaz de fazer com que o espectador crie suas próprias associações que o levem a “sentir” o que se diz em cena. A criação dessas imagens dá-se especialmente através do “se mágico” proposto por Stanislavski, pelo qual o ator se entrega às circunstâncias dadas pelo autor da peça e completa, com sua imaginação, a construção de sentidos dados à obra. De acordo com Knébel a palavra torna-se ação quando o ator se apropria dela e tece um subtexto conciso, com imagens interiores precisas de modo que a fala se torne o mais natural possível, provocando, deste modo, a imaginação nos espectadores.

Mesmo quando se separa o conceito de ação física do de ação vocal, não se pode dissociar a voz do físico, pois voz é corpo, uma vez que a voz depende de estruturas corporais para ser produzida, tais como: o diafragma, a laringe, as pregas vocais, a língua, os lábios ou as cavidades de ressonância; bem como a própria emissão vocal possui um corpo físico formado por intensidade, altura, volume, articulação, ressonância. Desse modo para que o ator consiga fazer com que sua voz tenha o mesmo status que tem na vida cotidiana, como almejava Stanislavski, ou mesmo que seja usada como um elemento capaz de envolver o espectador sem se aproximar da naturalidade cotidiana da voz, como ambicionavam Artaud e Grotowski, é preciso que a voz se revele como ação vocal e para isso é necessário que o ator se dedique a estudar e a aprimorar a fisicalidade de sua voz, como ressaltam Berry (2006) e Gayotto (2002).

6. Considerações finais

Em linhas gerais, este artigo buscou refletir sobre o uso da voz no teatro a partir do declínio do textocentrismo, momento em que se passa a buscar uma cena mais orgânica. A voz do ator, a partir desse momento, passa a ser trabalhada como elemento fundamental da interpretação do ator com o objetivo de sensibilizar, de tocar, de atingir o espectador, independentemente da estética que se adote na concepção de um espetáculo. Com essa mudança de pensamento a respeito da voz no teatro os encenadores passaram a se preocupar em buscar um caminho técnico através do qual o ator possa encontrar um desempenho vocal mais eficiente. Desse modo, o estudo da

voz, pelo ator, torna-se fundamental para que ele tenha maior domínio sobre suas potencialidades e possa explorar ao máximo o que seu corpo tem a lhe oferecer em termos de material compositivo para que não apenas represente, mas dê vida ao seu personagem.

Referencial Bibliográfico

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: M. Limonad, 1984.
- BERRY, Cicely. *La voz y el actor*. Adaptação de Vicente Fontes. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz-Partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992.
- KNÉBEL, Maria Ósipovna. *La Palabra en la Creación Actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- MARTINS, Janaína Träsel. *A integração corpo-voz na arte do ator: a função da voz na cena, a preparação vocal orgânico, o processo de criação vocal*. Dissertação de Mestrado, não publicada, Curso de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC/Ceart, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 24ª edição. São Paulo: Cultrix, 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *A Preparação do Ator*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.