

NOVOS DESAFIOS PARA A VOZ DO ATOR

Clarisse Lopes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Voz, formação, ator.

Muitos são os desafios que se impõem ao desenvolvimento da voz na formação do ator brasileiro neste século recém-iniciado. Conseqüentemente, algumas modificações das necessidades vocais do ator estão em curso neste momento em que se vislumbra uma mudança de paradigma na inter-relação entre teatro e texto.

A voz falada do ator é seu instrumento de trabalho e, como tal, precisa estar saudável. Ao mesmo tempo, deve também ser veículo de expressão das emoções e do texto teatral. Pode-se dizer que é um prolongamento do corpo, mas sua materialidade é sutil e efêmera. Por mais que tentemos tomar consciência dos processos de emissão, eles não podem ser totalmente controlados no momento da fala.

Dessa forma, o trabalho com a voz falada do ator deve levar em consideração aspectos relativos à saúde vocal, à técnica vocal e à interpretação. O uso inadequado ou excessivo da voz pode provocar danos ao aparelho fonador do ator. Por isso, parece fundamental que quem se proponha a desenvolver os potenciais vocais dos alunos-atores possua um bom conhecimento desses aspectos.

Patrice Pavis tratando da análise da voz do ator, diz que:

A análise da voz impõe um conhecimento aprofundado do aparelho vocal, que compreende: o aparelho respiratório, a laringe, as cavidades de ressonância. Cada um desses três componentes pode ser objeto de uma descrição fisiológica muito precisa, mas a análise das vozes dos atores se interessa antes pelos efeitos específicos produzidos por cada órgão. (Pavis, 2005: 121)

Pavis aponta para a necessidade do conhecimento do aparelho vocal, mas ressalta que o interesse principal está nos efeitos produzidos por cada órgão. Assim, não basta ao professor de voz que entenda de fisiologia vocal. É essencial que haja um diálogo com as especificidades do teatro.

Tomando como exemplo a relação entre o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) no contexto do Teatro Moderno Brasileiro, é possível pensar em como a formação do ator pode se relacionar com as aspirações do teatro de sua época. Para que o texto dramático pudesse ter papel central na encenação, como pretendia o projeto do Teatro Moderno, era fundamental que os atores aprendessem a usar a voz com o objetivo de valorizar o texto do ator.

A constituição da EAD teve seus alicerces apoiados nesta função de formar atores que pudessem corresponder às ambições cênicas daquele momento histórico. Os relatos sobre a

estrutura disciplinar da escola demonstram como as cadeiras se articulavam dando especial atenção ao texto teatral. Neste contexto as aulas de voz eram valorizadas e foram apontadas inclusive como responsáveis por criar uma “marca” que identificava os atores pela EAD pela maneira como falavam. “Chegou-se a dizer que ‘os atores da E.A.D. tinham todos a mesma voz’” (Silva, 1988: 76).

Porém, se durante toda a década de 1950 a formação dos atores da EAD abasteceu o TBC e o teatro profissional da época, na segunda metade da década de 1960, sob a influência do Teatro de Arena e do Oficina, este modelo passou a ser criticado, valorizando-se as pesquisas relativas à linguagem do espetáculo e tornando-se importante um posicionamento crítico a respeito da situação política do país.

A partir do exemplo dado, cabe então interrogar sobre quais seriam as necessidades vocais do ator brasileiro na contemporaneidade. Reconhecemos a impossibilidade de se responder a esta pergunta de forma conclusiva, seja pela característica multifacetada do teatro contemporâneo, seja pela falta de perspectiva historiográfica possível. Contudo, acredito na validade de se arriscar nesse desafio, mesmo admitindo ser este um estudo inicial capaz de levantar questões, mais do que respondê-las.

Neste momento atual, em que o teatro pós-dramático se insinua, o texto teatral parece ocupar outro espaço. Enquanto no teatro moderno a importância maior era dada ao aspecto verbal da comunicação ator-espectador, no teatro pós-dramático a valorização se desloca para os aspectos não-verbais. Sonoridades, respirações, ressonâncias, multiplicidades de vozes e fragmentos sonoros estão em foco, fazem parte da composição do texto espetacular. Ao mesmo tempo, bloqueios lingüísticos, sotaques e imperfeições vocais não só são permitidos como, muitas vezes, desejados. Todos estes elementos criam uma “camada” sonora que juntamente com os aspectos verbais estabelecem comunicações plurais, polifônicas e polissêmicas.

Lehmann diz que “No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença do corpo tomam a frente do *lógos*” e afirma que “Artaud foi quem primeiro concebeu essa noção” (Lehmann, 2007: 246).

Na investigação sobre a linguagem específica do teatro, Artaud chama a atenção para a necessidade de essa linguagem satisfazer aos sentidos. Conforme sua proposta, quando a palavra é pronunciada, a materialidade da voz imprime qualidades sonoras de natureza não-verbal, passando a ter outras camadas de significação que se sobrepõem ao conteúdo verbal e que atingem os sentidos, conforme a proposta de Artaud.

Trazer o foco de atenção para as sonoridades que acompanham a palavra, no contexto de voz falada, abre as *possibilidades de comoção física* referidas por Artaud. Tom¹, intensidade² e

duração são características físicas do som que podem ser consideradas como qualidades objetivas, uma vez que são mensuráveis como parâmetros isolados. Isto quer dizer que, se fizermos uma análise acústica da voz humana, encontraremos um valor numérico que mede o tom em hertz, a intensidade em decibéis e a duração do som em segundos. Contudo, o ouvido humano não reconhece estas características separadamente – como o computador – e a inter-relação entre estes três parâmetros cria o que há de mais subjetivo na voz falada. E é através do investimento no que chamamos aqui de características físicas da voz, juntamente com as variações de timbre e de ressonância, que seria possível agir sobre o outro, buscando a comoção física, através do som que estabelece um movimento no espaço.

Desta forma, muitos são os desafios que se impõem ao ator no que tange sua técnica e expressão vocal. E, conseqüentemente, ao ensino da voz em sua formação.

Dizer bem o texto já não é mais suficiente. Não basta que o ator seja capaz de usar sua voz para valorizar as palavras do autor. Ter uma “bela” voz também não é mais tudo que se espera do ator. Até mesmo ser compreendido pelo espectador não é uma necessidade imperativa em todos os casos.

Poderíamos, numa leitura superficial, supor que tais modificações diminuiriam a imposição de uma técnica vocal apurada, uma vez que imperfeições vocais passam a ser bem aceitas e não se espera necessariamente que se entenda o que o ator diz. Porém, o que se percebe na prática é uma ampliação das necessidades vocais para o ator contemporâneo.

Juntamente com as habilidades tradicionais de leitura – respiração, dicção e projeção – é exigido do ator que tenha a consciência da dimensão comunicativa dos aspectos não-verbais de sua fala. O entendimento do que seja uma “bela” voz está sendo problematizado, mas a necessidade de se ter uma voz saudável não é questionada. O trabalho de pesquisa vocal torna-se assim prioritário.

Com a valorização da busca de investigação das possibilidades vocais do ator, a interdisciplinaridade do ensino da voz põe-se em evidência. Para tentar dar conta deste desafio, parece fundamental que se procure adotar o pensamento que Santos (2006, 64) identifica como o conhecimento do paradigma emergente:

O conhecimento do paradigma emergente tende assim a ser um conhecimento não dualista, um conhecimento que se funda na superação das distinções tão familiares e óbvias que até há pouco considerávamos insubstituíveis, tais como natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjectivo/objectivo, colectivo/individual, animal/pessoa.

Transpondo esta característica não dualista para o trabalho com a voz do ator, podemos pensar que nosso obstáculo maior está na superação das distinções verbal/não verbal, saúde/arte,

técnica/espontaneidade, corpo/voz, além das descritas por Boaventura Santos. Ao mesmo tempo, não se pode perder de vista o caráter essencialmente relacional do teatro, centrando o estudo/ensino da voz na relação ator-espectador.

Tentamos neste texto esboçar alguns desafios impostos ao desenvolvimento da voz falada na formação do ator na contemporaneidade. É importante ressaltar que não se pretende obviamente esgotar o tema, mas, pelo contrário, levantar questionamentos e abrir possibilidades de novas pesquisas de maior abrangência e complexidade.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3ª edição. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUBERFAIN, Jane Celeste (org) **Voz em cena** – vol 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTOS, Boaventura. **Um discurso sobre as ciências**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SILVA, Armando Sérgio. **Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

¹ O tom se refere às variações de grave e agudo.

² A intensidade se relaciona com o que comumente tratamos como volume e se manifesta em variações de sons fortes e fracos.