

CASTRO, Rodrigo. A voz e o Campo de Visão. Campinas: UNICAMP. UNICAMP; doutorado em Artes da Cena; Marcelo Ramos Lazzaratto.

## RESUMO

Esta pesquisa teve como foco estudar as vocalidades dos atores no jogo improvisacional desenvolvido pelo prof. Dr. Marcelo Lazzaratto chamado Campo de Visão, que possui apenas uma única regra em sua dinâmica: seguir qualquer movimento que entre no campo de visão do ator.

Sendo o Campo de Visão um jogo muito simples e amplo, múltiplos aspectos que compõem a voz do ator em ficção foram aprofundados, entre eles: o silêncio, a respiração, o espaço e sua acústica, a palavra, entre outros.

Além disso, para a verticalização da investigação, reuniu-se um grupo de atores de diversas formações que, durante seis meses em encontros semanais, pesquisou algumas especificidades da voz no Campo de Visão, o que acabou sugerindo-nos a maior parte dos conceitos que aqui foram estruturados.

**Palavras-Chave:** Expressão vocal; Técnica vocal; Audição; Improvisação

## ABSTRACT

This research focuses on studying the actors voice in the improvisational game developed by PhD. Marcelo Lazzaratto called Field of Vision, which has only one rule in its dynamics: follow any movement that appears on the field of vision of the actor.

As the Field of Vision is a very simple and vast game, many aspects that make up the voice of the actor in fiction was deepened during the research, being: the silence, breathing, the space and its acoustics, the word, among others.

In addition, to further the investigation, there was a group of actors from different backgrounds, which, during six months in weekly encounters, researched some specific voice aspects in the Field of Vision, which was responsible for most of the concepts here structured.

**Key-words:** Vocal expression; Vocal technique; Listening; Improvisation

Renascer, recriar-se pela visão da voz e pela voz da visão – uma mescla de todos os sentidos, percepções e sensibilidades. O ator e seu ofício em plena integração, consigo mesmo e com os outros. Eis o tema desta pesquisa.

Inicialmente haverá aqui um pequeno e talvez injusto recorte histórico sobre o trabalho vocal do ator ao longo das Artes Cênicas para que então, cheguemos à época atual e ao surgimento do Campo de Visão enquanto prática e pensamento. Serão elencados alguns movimentos que dialogaram diretamente sobre as vocalidades poéticas dos intérpretes e que trouxeram alguma reflexão técnica e/ou estética sobre o assunto.

Ao longo da história do Teatro, o trabalho vocal do ator primeiramente vinculado às palavras foi foco de questionamentos e

pesquisas sobre suas possibilidades acústicas, seus aspectos técnicos e sua expressividade poética. O pensamento sobre essas vocalidades acompanhou os contextos histórico-sociais nos quais a estética da cena teatral se encontrava. A presente pesquisa também segue essa premissa e uma vez explicitados esses movimentos teatrais, chegaremos ao estudo sobre a voz do ator durante o Campo de Visão.

Começamos pelos primórdios: o teatro grego, momento em que o homem já se interrogava sobre as questões técnicas de projeção vocal pelo espaço cênico. A civilização grega, com seu olhar altamente analítico sobre a natureza, gerou os primeiros estudos sobre a acústica física que foram necessários para a construção de gigantescas arenas teatrais que, mesmo ao ar livre, favoreciam o entendimento sobre o que o intérprete discursava. Concomitantemente, houve o desenvolvimento de máscaras que funcionavam como amplificadores da voz dos atores e cantores; além do pensamento sobre as questões expressivas da linguagem, da dramaturgia e da voz poética, elementos essenciais das apresentações teatrais com suas rígidas estruturas compostas por cantos corais, por alguns níveis diversificados de dialetos e por uma rígida métrica que transmitia os enredos conhecidos por toda população acerca dos mitos gregos.

Na idade média, uma nova forma teatral surge vinculada à Igreja Católica, exigindo dos atores a necessidade de usarem suas vozes ao ar livre sem os adendos técnicos utilizados pelo teatro grego, pois aqui os atores representavam Procissões, Autos, Mistérios, sempre com temas religiosos em espaços abertos, os mais diversificados, para os populares. Além do fato do teatro entrar em espaços fechados pela primeira vez: as igrejas, com uma qualidade acústica facilitadora para as vocalidades dos atores, principalmente na questão da voz cantada utilizada nessas encenações religiosas. Hinos e orações faziam parte do que o ator vocalizava.

Shakespeare, com seu grupo de teatro, torna a palavra o centro da ação teatral. O ator, com sua voz, deveria conduzir o espectador à realidade da cena exclusivamente pela palavra falada, pela construção dos versos da dramaturgia e pela sonoridade dessas frases pensadas como música pelo dramaturgo, com influências claras do teatro clássico. Ao mesmo tempo, o teatro shakespeariano dialoga com seu momento histórico, trazendo assim novas possibilidades ao homem de se reconhecer pelo teatro. Surgirão, em toda sua dramaturgia, questões mais subjetivas de acordo com o pensamento renascentista que surgia.

No século XVII, há o estabelecimento da *Comédie Française*, que durante os séculos seguintes, influenciou a maior parte do teatro europeu, colocando a declamação da palavra como foco principal do trabalho do ator, uma derivação do teatro shakespeariano. Nesse momento, com essa estética vigente, os atores deveriam buscar os Conservatórios de Arte para ingressarem na carreira, tornando-se profundos conhecedores de oratória, retórica e gramática, entre outros aspectos da língua francesa.

Ao chegarmos ao século XX, as vocalidades dos intérpretes adquirem novas possibilidades de articulação com o espetáculo. Com todas as vanguardas do começo do século, o ator deixou de simplesmente declamar seu texto e passou a explorá-lo de acordo com as especificidades de cada estética teatral. Ao longo desse século surgem muitos pensadores e

diretores que transformam a maneira pela qual os aspectos constituintes da arte dramática são colocados em cena.

Stanislavski desejava que seus atores tivessem um profundo preparo técnico sobre suas vozes, com o estudo de canto e dicção, para que durante a cena, a voz revelasse o estado de alma dos personagens interpretados, carregando subtextos, possíveis ironias e contradições subjetivas a partir de um estudo analítico da dramaturgia em questão, suas circunstâncias e seus conflitos.

O teatro épico de Brecht defende que o trabalho de criação do ator, incluindo sua vocalidade, deva ter a função representacional, assumindo a metalinguagem e assim evitando a identificação psicologizada do espectador em relação ao que é assistido. Há diferentes níveis de representação em Brecht e os atores devem ser capazes de se conduzirem vocalmente nesses níveis: a fala de personagem, a fala distanciada do narrador-ator sobre o que acontece na cena e a possível canção-comentário da situação, entre outros.

Grotowski desenvolveu e compilou procedimentos técnicos sobre a voz baseado em pesquisas práticas com seu grupo de atores. Ele pesquisou diferentes qualidades de respiração, treinamentos de dicção e pronúncia, além de diversas possibilidades de ressonâncias e efeitos sonoplásticos criados pela voz para a cena.

Artaud critica o teatro francês “bem falado” ainda com influências diretas da *Comédie Française* e preocupa-se mais em explorar os movimentos metafísicos da voz e revelar assim a alma encantada do ator, referindo-se às sonoridades das palavras e principalmente ao trabalho com a respiração que, segundo ele, é a maior responsável por levar o ator a territórios emocionais desconhecidos, capazes de envolver todo o teatro com seus gritos anímicos.

Bob Wilson, com seu “teatro do silêncio”, explode o texto dramático nos aspectos de causa e consequência, explorando inicialmente as sonoridades das palavras ao invés de seus significados, criando com a voz dos atores uma arquitetura matemática sonora, uma paisagem repleta de palavras, novos contextos de sentidos dramáticos que se dão pela combinação de suas vogais e consoantes.

A voz do ator no teatro contemporâneo, depois de ter acumulado todas essas vivências apresentadas anteriormente, adquire possibilidades das mais variadas: desde o uso de abstrações vocais e fonemas quaisquer no lugar da palavra, o uso de um fluxo de pensamento ou um subtexto como texto verbalizado, entre outras tantas. É claro que um estudo profundo sobre a dramaturgia contemporânea seria necessário para entendermos a função e a utilização da palavra no teatro de nosso tempo, porém a presente pesquisa não tem como foco essas questões, a palavra aqui será estudada em dinâmica, enquanto potência de afecção durante o Campo de Visão.

Obviamente, este pequeno panorama histórico serve apenas para elucidarmos que o pensamento sobre a voz do ator sempre esteve vinculado a um aperfeiçoamento e a uma descoberta em si mesmo, ou seja, o ator lida com sua voz como se fosse um instrumento musical, com um treino técnico/poético de seu uso, individualmente, em função de uma estética da cena definida pelo encenador.

Cada ator, assim, deve alcançar um timbre específico individual para a realização da cena. Ele busca aprimorar seus conhecimentos técnicos sobre a voz para ter uma articulação clara, projeção eficiente no espaço cênico e que as ressonâncias escolhidas ajudem seu rendimento artístico, sempre condizente com o personagem a ser criado. A voz assim é mais um detalhe constituinte do trabalho do ator como o figurino, os adereços utilizados, gestualidades e sua movimentação. O ator esmera-se sobre si mesmo para sua expressão mais potente.

Agora, o teatro debruça-se sobre o acúmulo desse pensamento que foca o indivíduo. O ator contemporâneo tende a valorizar suas capacidades individuais, busca o próprio reconhecimento imagético perante as câmeras, almejando o sucesso financeiro e de realização acima de tudo. E sua voz torna-se assim uma “aptidão” necessária para o alcance dessa meta, vinculada a esse pensamento individualista. Os atores ainda buscam vozes belas, claras, bem colocadas para expressar o texto de maneira correta e compreensível e para que a comunicação se estabeleça. Em geral, colocam a voz num registro que sua escuta diz ser bela, achatando potências criativas num timbre reconhecível para si mesmo. E assim surge um problema, pois o ator acaba diminuindo sua expressividade por uma “censura” interna: devo sempre usar minha bela voz em meu ofício, devo ser claro e bem compreendido.

It is curiously difficult to work on our own voice both boldly and creatively, because it means we have to let go of our own patterns. Let me explain: given that our voice is our sound presence, and is the means by which we commit our private world to the world outside, it is tied up with how we think of ourselves – our self-image – and with the image of ourselves we wish to present.<sup>1</sup> (BERRY, 1992, pg. 16)

Nesta pesquisa, a voz do ator não poderá ser pensada como essa voz tradicional das artes cênicas, trabalhada individualmente com vocalizes, com exercícios de articulação e partituras de entonação sobre o texto. Aqui, o trabalho vocal do ator não é composto por ele em si, somente. Sua voz é o resultado de um encontro com um outro.

O Campo de Visão pressupõe uma composição coletiva sobre a poética do ator. As poéticas nascem do encontro, do jogo. A voz extravasa a partir de faíscas que o ator não poderia prever, gerar, nem compor individualmente. O ator tem que misturar materiais completamente estrangeiros a si com seu amplo território de imagens, desnudadas pelo improviso.

Esse é o diferencial desta pesquisa. Aqui, ao longo dos capítulos e pensamentos que surgirão, a voz nunca será composta individualmente. Ela é consequência do encontro entre os atores, o espaço cênico, a música, etc. Aspectos técnicos sobre a voz também serão observados, mas em termos de contágio – palavra-síntese da criação do ator no Campo de Visão. Por

---

<sup>1</sup> É curiosamente difícil investigar nossa própria voz corajosa e criativamente, porque significa que teremos que nos livrar de nossos próprios padrões. Deixe-me explicar: uma vez que a voz é a presença de nosso som e é o meio pelo qual exteriorizamos nosso mundo privado ao mundo lá fora, ela está diretamente ligada ao que achamos de nós mesmos – nossa autoimagem – e a imagem que gostaríamos de mostrar.

exemplo, uma maneira específica de articular o texto é ouvida por um ator, que impregna-se desse aspecto técnico e assim, cria um sentido interno novo, descoberto em alteridade, ampliando seu território de imagens e de possibilidades poéticas a partir do outro.

No improviso do jogo, a descoberta dessas novas vocalidades é efêmera, porém profunda e por ser profunda cria “tatuagens” no imaginário dos atores, tornando o Campo de Visão um procedimento investigativo que independe da estética da cena. O ator poderá descobrir novos sentidos para sua poética no improviso e resgatar essas novas percepções sobre o que está fazendo em qualquer trabalho, qualquer estética.

O Campo de Visão pressupõe um encontro genuíno e nem um pouco óbvio, pois não há contracenação olho no olho. O ator vê o outro, escuta o outro, respira junto com todos eles, grita e expõe a alma pela voz que lhe é dada pelo corpo do outro, transcende seus próprios territórios reconhecíveis porque desconhece o outro, mas o observa com interesse.

A visão no Campo de Visão é a primeira porta a ser aberta. Observar o outro para observar-se e criar, vendo, imaginando, tecendo redes ficcionais deliciosas, juntos.

#### Referências Bibliográficas

- BERRY, Cicely. **Voice and the actor**. Londres: George G. Harrap, 1973.
- BERRY, Cicely. **The Actor and the Text**. Nova Iorque: Applause Books, 1992.
- LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de Visão – Exercício e Linguagem Cênica**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- LAZZARATTO, Marcelo. **Arqueologia do ator: personagens e heterônimos**. Doutorado IA – UNICAMP, 2008.
- MARTIN, Jacqueline. **Voice in modern theatre**. Nova Iorque: Routledge, 1991.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.