

CASTRO, Rodrigo S. De O. **O Encontro Vocal na Cena Contemporânea: o sentido da escuta enquanto alargador das expressividades vocais.**

Doutorado em Artes da Cena. Orientação: Marcelo Ramos Lazzaratto. II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

### RESUMO

Este estudo tem como meta primeira compreender como a escuta sensível do ator repercute em sua expressividade vocal para comprovarmos a hipótese de que esse sentido é o maior potencializador da tríade expressiva corpo-voz-pensamento do ator. Para isso, estudaremos a qualidade auditiva de maneira fisiológica, psíquica, poética e sua reverberação nas vocalidades. Chamamos de ENCONTRO VOCAL a mistura entre a porosidade criativa do intérprete, todos seus matérias íntimos e expressivos, estímulos acústicos que são compreendidos por sua própria fisiologia integrando-se ao que acontece além de si na cena.

**Palavras-chave:** escuta, silêncio, voz.

### ABSTRACT

This study is aimed primarily at understanding how the sensitive listening of the actor reflects on his vocal expressiveness to prove the hypothesis that this sense improves the triad body-voice-thought expression of the actor. Therefore, we will study the listening sense in physiological, psychological and poetic way and its reverberation in the actor's vocal delivery. We will call VOCAL ENCOUNTER the mixture between the creative porosity of the artist, all his intimate and expressive materials, acoustic stimuli that are understood by his own physiology integrating with what happens beyond himself in the scene.

**Keywords:** listening, silence, voice.

Ao longo da história das Artes Cênicas, a voz do ator sempre esteve vinculada a uma aptidão a ser desenvolvida em si, potencializando aspectos de projeção vocal, dicção, articulação do texto falado e qualidades diversas de ressonância para que sua voz pudesse adensar-se e expressar as intencionalidades íntimas de personagens trabalhados.

A presente investigação tem como foco estudar fisiológica, psicológica e poeticamente a qualidade da escuta do ator, antes de sua própria expressão vocal, para compreendermos assim a ligação íntima que a audição exterior estabelece com os materiais de seu imaginário, alcançando

suas vocalidades. Para isso, traçaremos uma trajetória histórica para revermos os paradigmas de compreensão sobre o trabalho vocal do ator nas Artes Cênicas, entre eles: a oratória, a projeção e impostação vocal, a declamação, a partitura vocal, entre outros.

Elaboraremos um glossário com todos conceitos já pensados sobre o ator e sua voz, estudo ainda inédito no país, desvendando como se travava o diálogo entre o pensamento sobre o trabalho vocal e seu contexto histórico, para então, chegarmos ao momento atual e estabelecermos o possível conceito de **Encontro Vocal**. Ao dizermos encontro, intuímos que os conceitos tradicionalmente já estruturados sobre ação vocal serão revistos e redimensionados para que possamos compreender e desenvolver o conceito de Encontro, no qual o pensamento cartesiano e dicotômico de ação e reação deixe lugar para o contágio, a afecção, o choque e as misturas entre as vozes dos intérpretes, suas intensidades, intencionalidades, histórias e silêncios por meio de sua audição sensibilizada e perceptiva em relação ao que vem do Outro.

Por meio do que o intérprete recebe do espaço cênico, dos outros atores, do público, enfim, de todos aspectos constituintes da cena teatral, pretendemos verificar a construção de sua tríade expressiva corpo-voz-pensamento como consequência do encontro entre todos estes elementos, que dialogam entre si e manifestam a vida: foco principal da criação cênica.

Assim, o conceito de **Encontro Vocal** surgirá para designar os momentos de afecção sonora e sensível entre os intérpretes e a plateia, pois no ato de encontrar-se, o ator liberta-se de racionalidades cerceadoras. O corpo inteiro mobiliza-se e se disponibiliza ao outro e ao que o instante sustenta de mistérios e os revela. Aqui, adentramos um aspecto muito importante desta futura pesquisa, pois entenderemos a expressão vocal do ator no instante único de sua realização. Toda composição será revista e atualizada pelo instante da cena, daquela cena em específico, vivida e experienciada pelos atores, compartilhando suas vocalidades, as possíveis palavras e principalmente, os silêncios.

“Mais um uso do silêncio: equiparar ou auxiliar o discurso a atingir sua máxima integridade ou seriedade. Todos tem a experiência de como as palavras, quando pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso – tornam-se quase palpáveis; ou de como, quando uma pessoa fala menos, começa-se a sentir mais plenamente a sua presença física em um espaço dado. O silêncio solapa o “discurso ruim”, pelo que se pretende dizer o discurso dissociado – dissociado do corpo (e, portanto, do sentimento), o discurso não organicamente informado pela presença sensória e particularidade concreta do locutor e pela ocasião individual para o emprego da linguagem. Livre do corpo, o discurso se deteriora. Transforma-se em falso, inane, ignóbil, sem importância. O silêncio pode inibir ou se contrapor a essa tendência, proporcionando uma espécie de lastro, monitorando ou mesmo corrigindo a linguagem quando ela se torna inautêntica.” (SONTAG, 1978, p. 27)

Em nossa investigação, o silêncio poderá ser um aliado potente do ator, pois como em nossa pesquisa de mestrado nos ensinou, a palavra, ou qualquer tipo de vocalidade reside antes de sua existência no silêncio. No silêncio, o ator inevitavelmente se coloca na posição de contemplação ativa em relação ao que está acontecendo na cena. Ele não usará as palavras de qualquer forma. Pela escuta do silêncio, ele se integra ao outro de maneira anímica, sem as dicotomias criativas e o possível mecanicismo da causa e consequência entre o que se faz e que se recebe.

Por causa deste mesmo pensamento, ainda entendemos a vida ficcional do palco como um jogo cadenciado de ação e reação, ação e reação etc. e por isso, na maior parte das vezes, o ator coloca muita atenção em sua própria ação e, no caso de nossa pesquisa, em sua própria voz, na maneira pela qual entrega suas palavras ao outro, e por consequência, deixa de escutar sensivelmente o seu redor, os estados dos colegas de cena, o silêncio da plateia etc. Sua atenção volta-se a si mesmo, à sua própria locução, em busca contínua de ter que agir. Sua voz, assim, é utilizada como um extensão de seus objetivos primeiros.

Sabemos que o trabalho do ator está completamente vinculado à ação, porém, intuímos que ao colocar o foco na escuta, e não em sua “ação vocal”, ele consiga estar mais atento, disponível e permeável para aquilo o que o outro lhe trazer. O ator poderá tornar-se um tornado que misturará todos estímulos advindos de fora com sua pulsão interna, e que consegue, com grande intensidade, percorrer o espaço, sendo uma síntese de todas

poéticas envolvidas, sejam: dramaturgia, iluminação, sonoplastia, cenografia e o próprio elenco.

“Nisto consiste um dos poderes performativos da audição: como ato de criação, no tempo exato de seu acontecimento, ela atualiza a cada instante a ligação com exterior, onde quem ouve se constrói nessa relação de movimento com o desenrolar do mundo. (...) Por esta razão, também num espetáculo, a audição é o sentido que promove a ligação sensorial com o meio, a participação, constituindo-se e constituindo-nos no momento presente da sua duração.” (PAIS, 2010, p. 246-247)

Este estudo foi inicialmente provocado em encontros que tivemos com alunos, em escola técnicas, na disciplina de Expressão Vocal. Ao longo de nossa prática docente, percebemos que a potencialização do trabalho vocal do ator se dá em jogo, em relação ao outro, incluindo outras vozes e silêncios em sua expressão e na simultânea recepção do outro, seduzindo-o a fundo para que possa esquecer assim de sua própria voz:

“Toda a comunicação implica um emissor e um ouvinte. Quando o ouvinte responde, ele se torna o emissor e o emissor se torna o ouvinte. Assim que qualquer um dos dois decide entrar no diálogo, existe um elemento de controle, que permite que a pessoa monitore a si mesmo. Consequentemente, o emissor é o primeiro ouvinte de seu próprio discurso. Na verdade, ao decidir falar, o seu cérebro ativa a fonação de modo que uma mensagem possa ser emitida. O controle é ativado simultaneamente, regulando diferentes parâmetros como a intensidade, o timbre, a articulação de ataque e emissão de sons, a melodia da frase, e a escolha de palavras. Cada aspecto da linguagem é monitorada desta forma, e com canto existe um controle ainda maior. Este controle reside no ouvido, onde há três vias de assegurar esta função.” (TOMATIS, 2005, pg. 66)

Aprendemos, então, que esse controle auditivo sobre o que se faz vocalmente sempre existirá e ajustes sobre o aparelho fonatório acontecerão pelas informações sonoras e acústicas recebidas pelo ouvido. O ator, assim, tecnicamente ajustará suas vocalidades a diferentes espaços da cena. Porém, entendemos que o que faz o jogo cênico acontecer é a necessidade do discurso. O ator deverá criar um imaginário tão sedutor a si mesmo, que, no instante da cena, ele não deverá focar no controle fisiológico da escuta sobre sua voz e assim, deixar a escuta tornar-se

corporal, total: a escuta fisiológica ausenta-se para que a escuta sensível surja.

Finalizando, é preciso dizer que a voz, e o que ela carrega de intensidades, só existe porque alguém a ouve. O aparelho fonatório foi adaptado pela necessidade de comunicação do ser humano, que essencialmente necessita de um receptor. A possibilidade da expressão vocal – e tudo que ela possa conduzir – só surge fisiológica e artisticamente porque existem ouvidos atentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à Física e a Psicofísica da Música**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOMATIS, Alfred. **The ear and the voice**. Maryland: Scarecrow Press, 2005.

### Artigo

PAIS, Ana. A ressonância como qualidade sensível do acontecimento teatral. In: **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Escola de Comunicações e Artes – ECA – USP, n. 10, 243-250.