

LIMA, Elaine Cardim. A singularidade vocal na composição do ator. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA; CNPq; bolsista; mestrandia; atriz e professora; Linha de pesquisa: Poéticas e Processos de Encenação; Or. Prof.^a Dr.^a Hebe Alves da Silva.

RESUMO:

O artigo tem por objetivo fornecer os elementos de uma reflexão sobre o exercício vocal cênico integrado aos reflexos corpóreos-imagéticos-emocionais do ator, desenvolvidos ao longo do processo de elaboração de um desempenho teatral. A investigação de natureza teórica e prática sobre as potencialidades e apropriação dos princípios da arte do ator, se projeta para além da quebra de automatismos na expressão cênica, versa ainda sobre produção e uso de suas qualidades singulares que seriam originadas por uma matéria não consciente e poderiam apoiá-lo na construção de seu papel. Através de uma trajetória acadêmica e profissional, buscam-se aproximações e distanciamentos deste estudo junto aos métodos sugeridos por Stanislávski, Artaud e Grotowski para a composição cênica. .

Palavras-chave: Voz. Composição do ator. Stanislávski. Artaud. Grotowski.

ABSTRACT:

The article aims to provide the elements of a reflection on the vocal scenic exercise integrated with tangible bodyness-imaging-ematic actor's reflexes, emotional actor, developed during the process of a theatrical performance preparation. Investigation of theoretical and practical nature of the potentialities and appropriation of the actor's art's principles, protrudes beyond the break of the automatism in the scenic expression, also concerns about the production and use of his unique qualities that would be caused by a substance not knowingly and could support him building his character. Through academic and professional career, it seeks similarities and differences between this study and the methods suggested by Stanislavsky, Artaud and Grotowski.

Keywords: Voice. An actor prepares. Stanislavsky. Artaud. Grotowski.

Sabemos que uma característica da voz é sua unicidade: não há no mundo duas vozes iguais. Por outro lado, tal diversidade possibilita defender particularidades vocais que se assemelham. Acreditei que, a partir das similaridades vocais, poderia compreender os processos de produção vocal e, assim, trabalhar a voz. Com isso, ao longo de minha trajetória, como atriz e professora, criei associações a partir da observação de dois pontos: a existência de padrões vocais; e o discurso que divide e identifica o instrumento do ator, principalmente, entre corpo e voz, racional e orgânico.

A fala engloba grande parte das associações humanas. Dar nome às coisas é, ao mesmo tempo, o primeiro passo para arquitetar sua existência. Aqui, lembro que Clarice Lispector, num jogo entre o mistério do indizível e a escrita, chamava de Deus tudo aquilo que não conhecia. Somos conduzidos a acreditar, então, que todo processo de conhecimento engloba a associação

entre o que sentimos e imaginamos, com o que podemos nomear. E, assim, a palavra torna-se um instrumento mediador entre o indivíduo e o mundo.

Na vida, observamos que a (re)produção de padrões é inerente ao sujeito. Isto ocorre naturalmente, também pelo desejo e impulso de associação a determinados grupos (pelos mais variados motivos; reconhecidos ou não). Deste modo, numa via de mão dupla, podemos entender que o homem cria sua identificação individual enquanto se comunica com seu ambiente, pois se constrói, aproximando-se e distanciando-se de ideias e hábitos particulares ao contexto ao qual está inserido e deseja se inserir. Este é um movimento contínuo – que implica, ao mesmo tempo, em saltos e rupturas –, próprio à formação do homem, e que envolve múltiplos fatores relacionados à troca entre o indivíduo e seu ambiente.

Dialogando com Stanley Keleman (1992), percebo que o sistema de troca compreende a criação da noção de, pelo menos, dois espaços organizados em estruturas. A motilidade, constituída pela expansão e contração das estruturas desses espaços, garante a troca, no sentido de receber, digerir e devolver materiais. Esta capacidade pulsátil, por sua vez, (trans)forma novas estruturas. Com a repetição desses mesmos princípios – pulsação, troca de materiais e formação de estruturas –, pode-se enxergar as construções humanas.

Expandimos e contraímos em direção ao mundo – que, por sua vez, também está em constante transformação e sendo refletido pelo sujeito. Esculpimo-nos, através da troca com ambientes que julgamos cada vez mais complexos. As diversas experiências (sob os mais diferentes contextos de vida) oportunizariam o indivíduo a criar um quadro próprio de referências, ao mesmo tempo em que, ele, também, constrói essas experiências. E, assim, poderíamos conceber que existimos em relação.

Aqui, refletimos sobre a existência de padrões, que podem alcançar camadas mais ou menos sutis nas construções humanas, pelos mais distintos motivos (sobre os quais, neste espaço, não cabe especular). Com isso, vislumbro que o anseio de inserção, ou exclusão, do sujeito em certos ambientes, conduziria à construção de uma identificação vocal, muitas vezes apoiada em padrões facilitadores de obtenções de valores desejados (sejam eles familiares, culturais, econômicos, profissionais, sexuais, sociais, espirituais etc.) e de aparentes garantias de êxito nesses ambientes. Ocorreria desta forma, um processo de imitação destes modelos, sugerindo uma descaracterização e ocultação das qualidades vocais particulares do indivíduo, gerando uma modulação homogênea de expressão vocal.

Na fala estética, mais precisamente no teatro, o ator enfrentaria um problema semelhante ao defender personagens com características distintas das suas e que exigem do seu aparato vocal um desempenho que nem sempre é alcançado. Como resultado, pode ocorrer a criação de um estereótipo vocal, apoiado em “modos” de falar, correspondentes ao que o ator julga constituir uma “boa voz” para o teatro. Poderíamos considerar que, esta “voz modelo” pode ser eleita, ou é construída como tal, por exemplo, simplesmente pelo fato do ator não gostar da sua voz; por julgar, muitas vezes equivocadamente,

aguda demais, grave demais, anasalada demais, baixa demais etc. Outras vezes, influenciado por uma determinada estética, acaba moldando sua voz, sem considerar sua potencialidade em alcançar outras formas próprias de expressão vocal. Há ainda, os casos em que o ator se apoia numa estrutura demasiadamente rígida (não cabe discorrer sobre a multiplicidade dos aspectos que poderiam conduzi-lo a esta incidência) que, mesmo diante da descoberta de qualidades vocais próprias – porém, diferentes das conhecidas por ele –, recua, instintivamente, em prol da segurança em manter a voz que lhe é familiar. Neste sentido, o ator caminharia na contramão de sua singularidade, visto que singular também caracteriza fora do comum, excepcional, não usual; inusitado, estranho, diferente; espantoso, extravagante.

A identificação de automatismos no trabalho do ator é tão recorrente quanto à necessidade humana em criar e seguir padrões. Stanislávski (1976), no início de seu trabalho, intencionando a quebra de uma interpretação mecanizada, inaugura um trabalho de estudo e compreensão do texto dramático. E então, o ator, supostamente conhecendo ou, melhor, elegendo as relações e características sociais, econômicas e psicológicas de sua personagem – bem como os seus objetivos – trabalha em seu papel a partir do que se chamou de sua *dimensão interior*. Para isso, Stanislávski elabora novos procedimentos para o trabalho do ator, privilegiando a construção da personagem através de suas *ações interiores*.

Nesta fase, a motivação central seria determinada pelo modo como a personagem sente e, assim, age, diante das *circunstâncias propostas* do texto. Porém, apesar do conhecimento dessa arquitetura do processo criativo, faltava um elo entre o ator e sua personagem para que este, abandonando o uso de seus “clichês”, pudesse *dar vida* ao seu papel de forma *verdadeira*. É então que o mestre elabora a noção do *se*, do *como se fosse* (que permitiria ao ator, através da imaginação, acreditar-se no lugar da personagem e, assim, usar suas emoções e sentimentos para fazê-la agir). Mas, como saber das emoções e sentimentos a partir de situações, possivelmente, nunca vividas pelo ator anteriormente? Respondendo à indagação, o ator se utiliza então do recurso da *memória emotiva*, um procedimento criado que permite o resgate de experiências pessoais do ator, não só iguais como, também, análogas as da sua personagem para dotar a cena de um dado conteúdo.

Com o Estúdio de Ópera, Stanislávski desenvolve o estudo da *ação rítmica* como elemento da atuação, transitando para uma nova etapa de reflexão sobre o trabalho do ator, que retira a *memória emotiva* do eixo metodológico, e centra na atuação com base na *ação psicofísica* (ação desencadeada e justificada por um *processo interior*). Desta forma, ocorre, também, uma adaptação metodológica dos elementos estudados anteriormente.

O uso dos conceitos de dimensão interior, sentimento, dimensão psicológica, ação psicofísica etc., inauguraria uma noção, com forte conotação dicotômica, de divisão e classificação do instrumento do ator em duas dimensões: uma interna e outra externa. Herdamos de tal forma estas duas “existências” que, a partir delas, criamos associações que orientariam a investigação do trabalho do ator sobre: corpo e voz, razão e emoção, pensamento e sentimento, intuição e

técnica, psicológico e físico, dramaturgia e encenação etc. Assim, ainda, criamos suas valorações, elegendo a parte que julgamos ser mais importante para a composição do desempenho do ator, em oposição à outra de menor valor.

Reconheço, também, em Artaud (1999) o desejo de ampliação das possibilidades expressivas do ator. Neste caso, movido pela idéia de que haveria uma verdade a ser revelada (não a da personagem, mas a do sentido do teatro), acusou, através de seus escritos, a própria linguagem falada, por estar limitada pelas marcas do processo civilizatório às quais o sujeito estaria submetido. Assim, a comunicação deveria ocorrer através de uma nova linguagem dos sentidos, direcionada não ao espírito, mais ao coração do público, buscando uma metafísica da linguagem que, em suas palavras seria:

(...) fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento.(1999, p. 45)

Para além das palavras ditas, ele propõe uma “linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras” (1999, p.39). A sua bússola para a descoberta do território do *verdadeiro* teatro é orientada, também, pelas noções de: sentimento e razão, corpo e alma etc.

Mais tarde, Grotowski (1987) – não objetivando a revelação de uma idéia verdadeira, mas, sim a revelação do ator diante do seu expectador – desenvolveu um teatro, apoiado na relação entre ator e espectador, buscando despir o que chamou de máscaras do cotidiano. Para isso, o caminho do ator seria o de “uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (1987, p.15), onde:

O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. (1987, p.15)

Identifico, aqui, que o percurso de reconhecimento de duas realidades distintas (uma interior e outra exterior) – mais conhecido, no teatro, a partir de Stanislavski – seguiu como caminham duas retas paralelas que, passando pelo infinito, se encontram no mesmo ponto. A própria divisão do instrumento de trabalho do ator – objetivando, também, a busca por uma aparente unicidade entre esse ator e a personagem, o sentido do teatro ou de si mesmo –, fortaleceu, ao mesmo tempo, a idéia de que, então, o ator deveria conquistar a inteireza de seu instrumento.

Assim, revelo, aqui, outra possibilidade de entendimento sobre o que quero dizer com singularidade: aquilo que vale por si só; uma só coisa. Enxergar a

singularidade no trabalho do ator, por este ângulo, seja, talvez, o meu maior desafio. Ao lembrar minha trajetória até aqui, percebo que eu mesma mantenho uma leitura fragmentada quanto ao meu instrumento. Quero falar sobre o trabalho de voz, sem, contudo, separá-la do seu corpo. E então, após minha investigação vocal sob os reflexos emocionais-imagéticos-corporais do ator, na tentativa de expressar minha compreensão de que é uma só coisa. Mas, ao usar três nomes ligados por hífen, para nomear uma só coisa, não estaria eu, neste instante, dividindo-a novamente? Assim, uso uma só palavra: singular.

Porém, ao refletir sobre a singularidade vocal na composição do ator, não estaria, subentendendo a existência de outras singularidades e, com isso, dividindo novamente o instrumento do ator? Só me resta a certeza da minha própria contradição.

Como atriz, o trabalho contínuo, não só sobre a dicção, articulação, respiração e caixas de ressonância, mas, sobretudo, considerando o meu instrumento de trabalho como uno, refletiu em um amadurecimento que repercutiu em possibilidades de quebra do meu padrão vocal. Além disso, minhas dificuldades, dúvidas e conquistas formaram um aporte mais seguro que me possibilita, hoje, correr novos riscos. Acreditando que a composição do ator é, também, resultado do seu trabalho sobre si mesmo, é importante considerar, aqui, a reflexão do próprio ator sobre os possíveis elementos impeditivos de sua expressão singular. E, assim como o ator está em constante elaboração do seu trabalho, este estudo fala continuamente sob(re) construção e se lança, também, no sentido do desconhecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- GROTOWSKY, Jerzy. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional*. São Paulo: Summus, 1992.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *A Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976.