

### **Vocalidade na cena contemporânea: corpo e voz numa dicotomia**

Rose Mary de Abreu Martins  
Professora do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística – UFPE  
GT - Territórios e Fronteiras

Conceito vocalidade na cena; métodos e procedimentos

O olhar e a escuta das práticas de preparação da voz na cena do Recife, sugerem dificuldade na compreensão sobre o conceito de vocalidade na cena.

O presente trabalho propõe um relato e análise da experiência da minha atuação como preparadora vocal do processo de montagem Encruzilhada Hamlet, entre março e setembro de 2009, com texto e direção do dramaturgo e encenador João Denys.

As atividades sugeridas limitavam os atores a um espaço físico mínimo e direcionava esta preparação ao melhor rendimento na cena, uma vez que a performance dos mesmos seria limitada ao espaço de uma caixa de areia.

No entanto, avalio que nesse processo, o conceito de voz dentro da cena ainda não se estabeleceu como ponto de reflexão entre atores e demais profissionais envolvidos e portanto requer atenção.

## Vocalidade na cena contemporânea: corpo e voz numa dicotomia

Rose Mary de Abreu Martins

Professora do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística – UFPE

GT - Territórios e Fronteiras

Conceito vocalidade na cena; métodos e procedimentos

O olhar e a escuta das práticas de preparação da voz, no âmbito dos processos de montagem teatrais realizados na cena do Recife, sugere uma grande dificuldade por parte desses realizadores no que diz respeito à compreensão mais profunda do conceito de vocalidade na cena.

Ressalta-se que nos processos teatrais, a prática de registro, sua publicação e circulação ainda é um exercício praticamente inexistente nas pesquisas artísticas do Recife. Neste contexto, dentre as reflexões de Martins (2004),

a ausência de sistematização dessas pesquisas impedem o conhecimento de estudos teórico-metodológicos, concernentes à investigação de linguagem teatral, que possam constituir novos recursos, parâmetros e paradigmas para o ensino e o fazer teatral.

Segundo Pacheco (2006),

os processos de treinamento de atores na produção teatral contemporânea possuem um caráter reprodutor que se reduz a uma atuação realista em cena. O que nos faz crer que as causas do problema enfocado não só se restringem às questões específicas (teórico-técnico-metodológicas), mas também à ausência de uma profunda reflexão sobre a formação do ator e os agentes que nela interferem.

Numa contrapartida a esta mínima reflexão teórica especificamente no que se refere ao conceito sobre a voz para o teatro, o presente trabalho refere-se a um relato de experiência resultante do acompanhamento do processo de montagem teatral *Encruzilhada Hamlet*, entre março e setembro de 2009 com texto e direção do dramaturgo e encenador João Denys, que contou com a participação de uma preparadora vocal com formação em música e teatro e uma preparadora corporal com formação em dança.

O processo de treinamento dos atores, urdido considerando a orientação recebida pela direção cênica do espetáculo, indicava uma pesquisa vocal e gestual que resultasse na construção de uma partitura vocal-corporal para os dois atores envolvidos.

As atividades desse treinamento eram sugeridas de forma que limitassem os atores a um espaço físico mínimo. Esta abordagem demonstra que desde o início do referido processo existia o intuito de direcionar a preparação para o melhor rendimento dos atores

na cena, uma vez que a performance dos mesmos também seria limitada ao espaço de uma caixa de areia em forma trapezoidal nas dimensões: 1,00 x 1,60 x 0,80 cm e 1,20 cm de altura na face anterior que, na concepção definida pelo encenador, apresentava as duas personagens (Hamlet e o Coveiro) enterradas em uma cova durante todo o desenrolar da peça.

No entanto, entre os vários elementos utilizados nessa montagem teatral, a voz, mais precisamente o seu conceito dentro da cena, ainda não se estabeleceu como ponto de reflexão entre atores e demais profissionais envolvidos na preparação corpóreo-vocal se considerarmos o conceito defendido por Davini (2002), quando afirma que a voz se constitui como:

uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos, controláveis na cena. Nessa perspectiva, voz e movimento constituem-se em produções corporais da mesma categoria, aptas para organizar discursos complexos, e para estabelecer parâmetros de controle de desempenho.

Deste modo, a voz não é considerada como um instrumento ou um objeto separado do desejo, do corpo e do sujeito/ator. Ela é, de fato, desejo, corpo e sujeito. Provavelmente seja a voz a produção corporal que mais extrapole esse corpo individual. A voz contextualiza-se assim na noção de vocalidade, entendida como “a produção de voz e de palavra por parte de um grupo dado, em um momento e lugar determinado” (DAVINI, 2008).

Considerando a cena a partir de sua dimensão visual e acústica, o espaço acústico em performance é constituído pelas esferas da sonoplastia, da música, da voz e da palavra. O corpo pode ser entendido como lugar de confluência das dimensões acústica e visual, e “primeiro palco” da cena. Por produzir-se no corpo, a voz e a palavra são fenômenos acústicos que se resultam da conjunção das dimensões visual e acústica da cena. De fato, há uma dimensão imagética do som e, portanto, na voz, que nos faz associá-lo à fonte que o produz, neste caso, a quem canta ou fala (DAVINI, 2008).

Seria, então, pertinente considerar que nesse processo de montagem já existia conceitualmente uma dicotomia entre corpo e voz a pelo fato de ocorrer a atuação de duas profissionais: uma de corpo e uma de voz ?

Embora a atuação dessas duas profissionais tenha sido iniciada de forma conjunta, na metade do processo de montagem, tais atividades de treinamento passaram a acontecer em dias alternados, por solicitação dos atores que alegavam dificuldades com memorização do texto, execução das marcações esboçadas e exigidas pelo encenador e, principalmente, dificuldade para se sentirem disponíveis e receptivos às orientações dadas pelas duas profissionais quando as mesmas atuavam em conjunto.

No entanto, vale ressaltar que em relação ao texto, a dificuldade dos atores em memorizá-lo permeou todo o processo de montagem e de temporada da peça. Este fato estava muito relacionado à dificuldade dos atores em associar a palavra ao gesto, o que reforçou a visão dicotômica sobre a voz e corpo cênicos e interferiu na execução das marcações de cena propostas.

A falta de reflexão sobre o conceito de voz na cena foi mais um elemento entre as adversidades frequentes deste processo de montagem. Vale então identificar tais adversidades como:

- Dificuldades enfrentadas pelas preparadoras de corpo e de voz junto ao processo de montagem:
  - Compreensão das ideias definidas e defendidas pelo autor/encenador junto ao texto e cena;
  - Identificação das limitações e possibilidades oferecidas pelos atores durante o processo de elaboração da cena;
  - Definição e cumprimento do planejamento e cronograma de trabalho;
  - Harmonização do discurso conceitual sobre vocalidade na cena.

A dificuldade de harmonização do discurso conceitual sobre vocalidade e cena fica bastante perceptível quando analisamos alguns fatos que envolveram a forma de construção da última cena do espetáculo. Por se tratar de uma cena que exigia coreografia, foi urdida com a orientação da preparadora corporal juntamente com os atores, conseguindo contemplar apenas uma partitura de movimentos corporais, o que levou o encenador a solicitar a inclusão de elementos sonoros vocais na cena, inclusão esta fundamentada na relação corpo e movimento.

- Dificuldades expostas pelos atores durante a montagem:
  - Dificuldade com disciplina – cumprimentos das normas – assiduidade pontualidade - tarefas definidas pelo planejamento e cronograma de montagem;
  - Dificuldade com “foco” - atores envolvidos e divididos com diferentes projetos de montagens e ações de sobrevivência;

- Dificuldade de percepção sonora do entorno acústico e exploração sonora do corpo;
- Dificuldade de sincronia entre voz e movimento;
- Dificuldade com resistência física e equilíbrio corporal;
- Dificuldade com emissão vocal, projeção vocal e precisão articulatória do texto;
- Dificuldade com musicalidade – afinação, percepção rítmica, melódica e harmônica;
- Dificuldade com desconstrução de trabalhos anteriores – outros personagens criados e sedimentados na memória afetiva principalmente por ainda se encontrarem envolvidos com esses personagens em diferentes montagens;
- Após a data de estreia, pouco ou nenhum interesse em manutenção do trabalho corpóreo-vocal visando melhor desempenho durante a temporada.

Entre as possíveis causas dessas adversidades, que envolvem a preparação corpóreo-vocal e o investimento dos atores durante o processo de trabalho, podem ser comentadas:

- Necessidade de uma maior quantidade de reuniões entre as preparadoras e o encenador;
- Dificuldade de compreensão do texto base da montagem;
- Dificuldade de compreensão dos gêneros e estilos literários;
- Imaturidade profissional dos atores – administração dos egos – premiações prematuras;
- Pouco nível de leitura – domínio do vocabulário, cultura geral, literatura nacional e estrangeira;
- Dificuldades financeiras resultando em pouco investimento na formação específica – teatro/literatura/música/dança/esportes/artes marciais, por exemplo – e pouco investimento em saúde geral (lazer, alimentação, repouso).

Com base neste relato e análise de experiência da minha atuação como preparadora vocal, no processo de montagem *Encruzilhada Hamlet*, considero de extrema importância a proposição do registro de todo o processo. Foi a partir desta que houve a possibilidade de reflexão sobre a prática de trabalho, visando novas contribuições nas práticas de preparação corpóreo-vocal. Também permitiu a consciência de não reproduzir técnicas, e sim contextualizar as atividades ao texto e às condições dos atores idealizadas para a cena, assim como ofereceu à equipe comprovações sobre a necessidade da integração de corpo, voz e palavra entre os elementos constituintes da cena.

Apesar do conjunto de problemáticas listadas no presente trabalho, é necessário ressaltar a boa recepção do público ao trabalho corpóreo-vocal realizado nesta montagem. Diante dos resultados relativos à atuação dos atores em outros espetáculos recifenses no mesmo período, o público comentava, entre os vários aspectos, sobre a boa performance corporal e vocal dos atores permitindo clareza e o fácil entendimento do texto. Tais comentários se tornaram, portanto, um *feedback* positivo e ao mesmo tempo um elemento a ser considerado: pois demonstra que na maioria das vezes o trabalho vocal, à percepção do público, está reduzido apenas ao aspecto da precisão articulatória do texto, excluindo um conjunto que agrupa vários elementos associados à vocalidade.

No entanto, avalio que nesse processo, o conceito de voz dentro da cena ainda não se estabeleceu como ponto de reflexão entre atores e demais profissionais envolvidos e portanto requer atenção.

#### Referências:

DAVINI, Silvia Adriana. Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio.

**Folhetim:** teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro, n. 15, p. 58-73, out./dez, 2002.

\_\_\_\_\_. Voz e Palavra – Música e Ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra cantada:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 307-315.

MARTINS, Rose Mary de Abreu. **A voz e a palavra na cena do Recife hoje.** Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004. 199p.

PACHECO, Suliam Vieira. **Voz em cena no Teatro Estático.** IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais...; Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. 318p.