

SOARES, Shayene de Oliveira; PEREZ, Daniel Alberti. **A materialidade da palavra na ação vocal**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas; Mestrado em Artes da Cena; Suzi F. Sperber. Atriz. Instituto Federal do Norte de Minas Gerais; professor efetivo. Ator.

RESUMO: O presente artigo visa abordar questões a respeito da materialidade da palavra na ação. Para isso, define-se alguns pressupostos pertinentes à prática do ator, principalmente, no que tange à ação física e suas reverberações na fala, buscando encontrar indícios que norteiem modos de enunciação da fala. A materialidade sonora, dessa forma, opera como um “re-avivador” das intencionalidades da ação.

PALAVRAS CHAVE: materialidade da palavra; ação física; ator; intencionalidade.

ABSTRACT: The present article aims to address questions about the materiality of the word in action. For this, some assumptions pertinent to the actor's practice are defined, mainly, regarding physical action and its reverberations in the speech, seeking to find indications that guide modes of speech enunciation. Sound materiality, in this way, operates as a "re-enhancer" of the intentions of action.

KEYWORDS: word materiality; physical action; actor; intentionality.

O presente artigo trata de aspectos da materialidade da palavra cênica em relação à ação. O recorte sobre a ação vocal do ator está aqui com a intenção de poder focar as particularidades da emissão sonora em cena. O intuito é analisar as complexidades cênicas que são oriundas de algo que é *a priori* invisível – o som.

A propriocepção vocal pressupõe uma ampliação da sensibilização do ator para criar e recriar qualidades corpóreo-vocais em cena. Para isso, ele “orquestra” uma conexão do corpo - voz - mente – emoção, com intencionalidade na ação cênica e em relação com o outro. Essa conexão que se instaura e com a qual o ator lida em cena, pulsa de acordo com os estímulos internos e externos no aqui-agora modificando como ele se afeta e age ao responder a esses estímulos. Esse afetar-se e reagir no instante presente (re)criando qualidades corpóreo-vocais com intencionalidade e em relação ao outro é, em outras palavras, ação.

Agora, uma ação física pode ser definida como um fluxo muscular-nervoso com engajamento psicofísico em conexão com algo externo e que se articula em relação ao espaço-tempo. Coadunando com essa definição, Stanislavski (1964), diz que uma ação deve conter uma atividade exterior unida a uma atividade interior: a ação de abrir a porta só é uma ação e não uma atividade se o ator tiver, também, uma atividade interior, por exemplo, medo de quem está do outro lado da porta. A atividade

interior é o estado corporal se relacionando com a atividade exterior, a execução da atividade – ou seja, a ação acontece no aqui-agora e engaja o corpo todo nela. A ação vocal é uma ação física, por isso, implica nas mesmas necessidades. O engajamento psicofísico é necessário da mesma forma.

Ainda, uma ação física de um ator se concretiza quando está em relação a algo ou a alguém, assim, se mantém a necessidade de agir. Sendo assim, o ator não fica centrado em si, mas sim, direciona o que faz para um foco exterior; no caso da ação vocal, o som é lançado com um endereçamento, conecta o que está dentro (fluxo muscular-nervoso) com o que está fora. Assim, a ação não está centrada no ator, mas sim, se mantém na tensão do “entre”. Essa tensão “entre” abriga em si uma justa-medida de sustentação que se inicia no ator que fala e se mantém e, ao mesmo tempo, se direciona ao ator que ouve e que, por sua vez, irá responder, reavivando essa tensão.

Esse endereçamento que busca a conexão do fluxo muscular-nervoso com algo externo ao próprio corpo do ator emissor que provoca a tensão do “entre” implica em uma relação tátil com outro. Busca-se tocar o receptor para transformá-lo, mudar sua direção, pará-lo. Tocar o outro não significa necessariamente encostar no corpo do outro fisicamente falando. Mas sim, por exemplo, impelir o outro a agir de uma determinada forma por conta de algo que foi dito a ele.

Agora, se tudo isso ocorre organicamente quando se pensa no contexto da realidade, do fora de cena, existem necessidades que se revelam ao ator na medida em que ele prepara o que fará para ser mostrado posteriormente. O fato de estar ligado a algo para ser mostrado implica em escolhas estéticas, mais ou menos combinadas, ensaiadas, previstas que refletirão no modo em que aquilo a ser apresentado, mostrado irá ser visto e lido. Esse é o ponto que interessa: como manter esse engajamento psicofísico, em constante atualização da tensão do “entre” em contextos de apresentação de algo preparado. É nesse sentido que, embora o método das ações físicas tenha sido desenvolvido para um contexto de teatro realista, essa metodologia pode ser pertinente para outras formas de teatro, pois essas premissas explicitadas aqui se adequam a diversos contextos, tanto teatrais quanto performativos. O foco volta-se, então, para algumas questões que são pertinentes ao

trabalho do ator que fundamentam esses dois contextos artísticos e como eles se completam, se justapõem, se tencionam na realização da ação vocal.

Sob a perspectiva da performatividade o ator é um fazedor de algo, que na língua inglesa significa *performer*. É claro que, nesse sentido, essa definição não se limita às artes – o “fazer bem” em uma partida de jogo de um esportista ou o “fazer bem” em um encontro de negócios, também se emprega à palavra performance.

Como afirma Josette Féral, na performatividade há “a transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto” (FÉRAL, 2009, p. 198). O foco do ator, nesse contexto, não está na representação ou nos jogos de ilusão, e sim na imagem e na ação, o que na voz, significa que, entre outras coisas, se coloca em evidência o que tem de material na palavra cênica.

Já sob a perspectiva da teatralidade, à medida que o ator entra no espaço cênico ele passa a significar, ele se torna também um signo do teatro. O ator representa um personagem, ele age em nome de algo ou alguém. Na teatralidade o foco do ator está nas ideias que se colocam no espaço, na história que está sendo contada.

Ainda, conforme Cassiano Quilici explicita, as pessoas aprendem a reconhecer, através da representação, os sentimentos, as situações da vida. Quando alguém bate em alguma coisa sente a dor, o corpo a reconhece (seja por já ter vivido isso antes ou pela imagem que tem disso), expressa a dor com uma palavra que a represente, “ai”, por exemplo.

O ser humano é um ser ficcional, está sempre agindo em relação a algo ou a alguém, por isso, desempenha papéis (no trabalho, em casa, sendo mãe, sendo amigo). Por outro lado, o corpo não simboliza/representa outra coisa a não ser ele mesmo. Logo, quando se vê uma cena predominantemente performativa, por exemplo, também se vê pessoas que desempenham papéis, mesmo que esses não sejam personagens, como por exemplo, nas peças de Denise Stoklos em que ela se coloca em cena falando o que ela pensa. Aparentemente, ela não estaria representando outra pessoa, mas ela está em uma situação diferenciada, ela tem

uma função nesse evento social que é de apresentar, enquanto que as outras pessoas estão na função de esperar, assistir. Ela não está como a Denise Stoklos quando caminha na rua, por exemplo. Isso a coloca no papel de atriz. Existem escolhas conscientes, nesse momento, para o desenvolvimento de um raciocínio e, ao mesmo tempo, escolhas estéticas. Cabe a ressalva de que “consciente” quer dizer que não é colocado ao acaso, o performer sabe que o que ele faz e mostra, propõe imagens, representa coisas que são somente completadas pelo público. Então, já fica claro que através de elementos performativos se chega à representação.

Então, o teatral é quando o ator coloca suas ações simbolizando uma outra pessoa, suas falas estão em função da fábula em que está inserida. Por outro lado, o performativo é quando ele se coloca, quando não existe esse filtro de parecer, é quando o corpo-voz É.

Logicamente, o personagem de fato não existe, ele seria uma espécie de “cenário” no corpo, uma ilusão que se cria pela articulação de elementos psicofísicos em prol de uma fábula, pois é sempre a pessoa que age, mesmo que a ação seja conforme preceitos diferentes dos seus – é a pessoa que age de acordo com determinada situação. O ator, ao articular um outro foco ressonantal, outra dinâmica rítmica, tonal e de intensidade (pensando em elementos sonoros somente por conta do recorte apresentado), ele cria uma ilusão de personagem, um parecer ser. Por outro lado, na performatividade, percebe-se que também todo fazer representa algo, o *como* é feito propõe significados, sensações. No caso do som ou da palavra, não estão desvinculados do projeto político-estético que o performer partiu, de alguma forma o evento é feito com o intuito de ser visto e lido. Com isso, se pode dizer que não existe nem representação nem atuação puras.

Renato Cohen afirma:

É claro, [...], que essas situações [atuar ou interpretar unicamente] são impossíveis, mesmo em teoria, porque se tomada como verdadeira a “possessão”, esta ocorrerá através do aparelho psicofísico do ser receptor, e por mais que a personagem ou esta “outra coisa”, no caso dos ritos, se “materialize” estará limitada àquele ser, portanto continuará havendo o desdobramento. No outro extremo, alguém nunca pode estar só “atuando”: primeiro, porque não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação. Mesmo que a personagem seja autorreferente (o ator representando si mesmo) ainda assim haverá o desdobramento. Segundo, porque sempre estamos atuando (e isto é extensível para todas as situações da vida) existe um lado nosso que “fala” e outro que observa. (COHEN, 2007, p. 95-96)

O ator nunca consegue se livrar de todas suas características sonoras e corpóreas para se “tornar outro”, mesmo porque, para a ilusão de personagem ou de ação dentro de uma fábula, o ator utiliza os elementos vocais que não usa habitualmente, mas ainda sim do próprio corpo. Por outro lado, o performer não se livra de estar inserido em uma lógica relacional, uma sociedade em que os papéis estão instituídos. Além disso, tendo em vista que a performance criou seus próprios nichos, seu público especializado, seu discurso ou exploração sonora ou do corpo responde à expectativa desse grupo (mesmo que a expectativa seja a quebra de expectativas).

Então, sempre se tem grau de performatividade e um grau de representatividade, ambos equilibrados, como em uma gangorra.

Ao levar em consideração essa gangorra fica mais fácil se perceber que quando se fala em cena a questão é qual desses lados da gangorra se quer em evidência em relação ao que a cena pede. Dessa forma, o que deve ser levado em consideração é qual dos dois é mais interessante se colocar em evidência de acordo com determinada proposta/contexto.

Em uma ação vocal, aspectos representacionais estão contidos, por exemplo, nas intencionalidades da fala – embora também se possam fazer cenas performativas usando intenções. Por exemplo, os textos confessionais de Karen Finley, ditos em primeira pessoa, que incorporam uma multiplicidade de vozes na sua própria, misturam poesias com prosa e podem ser ditos pelo ponto de vista masculino ou feminino, explorando os limites entre autobiografia e ficção.

Como foi dito anteriormente, a fala tem uma função de tocar seu interlocutor. Para tanto, pode utilizar uma capacidade ímpar da fala que é a de possibilitar a coexistência de realidades. Ao mesmo tempo em que se está no presente, pode-se remeter a acontecimentos passados, futuros, inventados, ou ainda, sonoridades que trazem à tona sensações que não estariam ali se não fosse pela voz, pela fala. Existem intenções que direcionam as sonoridades para tornar algo presente. Logo, para se realizar esse presente pode ser preciso aprimorar, além de aspectos mais fisiológicos, como os focos de ressonância ou a intensidade que influenciam nas intenções – aspectos mais imagéticos, como as imagens das palavras, que também

influenciam nas presentificações. O foco volta-se, então, para as imagens das palavras, visto que elas influenciam de forma contundente na ação vocal nos dois contextos apresentados.

As imagens das palavras são sonoridades que se projetam na imaginação de quem ouve a palavra falada em forma de matéria, tempo ou espaço. Quem emite a palavra cria uma imagem “virtual” para si e para quem ouve, logo, se manifesta na tensão do “entre”. A materialidade da palavra acontece, pois, com a imagem, a palavra (mesmo com o emissor parado) transborda para o corpo todo e não fica só no significado esvaziado de intenções. Por isso que, ao falar uma palavra, buscando concretizar uma imagem, se pensa em questões materiais como, peso, tamanho – porque as palavras acontecem no corpo, e assim, no espaço. E, embora elas sejam um aspecto performativo de uma ação vocal por tratar da materialidade da sonora, elas constroem, também, um signo. Por exemplo, quando se diz a palavra “homem”, em tom grave enfatizando a letra O, a figura de um homem se projeta no espaço da imaginação de quem ouve. Isso cria um signo: a figura de um homem, de certa forma, se projeta no espaço da imaginação de quem ouve. A intenção disso é ajudar a trazer de volta o preenchimento da ação falada, trazer de volta a paixão do que é dito, pois, como foi dito, existe a tendência natural de esvaziamento de intenção conforme se premedita algo.

#### Stanislavski diz que

Uma palavra pode despertar nele [o homem] todos os cinco sentidos. Basta a gente se lembrar do título de uma música, do nome de um pintor, de um prato, de perfumes prediletos e assim por diante, para imediatamente ressuscitar as imagens visuais e auditivas, os sabores, odores ou as sensações táteis que a palavra sugere. [...] Nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sem sentimento. Lá, as palavras não se podem apartar das ideias tanto quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e – por intermédio deles, conjuntamente – no público. (STANISLAVSKI, 2001, p. 164-165)

Então, existe uma imagem que uma palavra provoca na imaginação de quem ouve. A imagem pode ser instaurada pela sensação tátil daquilo que se diz, ou pelo contexto do que é dito. Aqui, trato de imagens distintas que respondem a uma lógica temporal ou espacial. Em geral, as imagens temporais são as que colocam em movimento o que é dito; e as espaciais, por sua vez, presenciam a imagem em si, automaticamente e sem intervenção do tempo.

Uma das primeiras questões que precisa ser abordada para a presentificação de imagens através da fala que preenchem de significado a ação é, como foi dito, levar em consideração a materialidade que essas imagens têm. Por exemplo, se o emissor diz o nome de uma pessoa, por exemplo, “Pedro”, e fala esse nome como se ele fosse “gordo”, logo a imagem de “gordo” contamina a imagem de “Pedro”, tornando Pedro uma pessoa gorda no imaginário do ouvinte. Além disso, as palavras já propõem, por conta da sonoridade que as letras sugerem, potenciais imagens. Aproveitando o exemplo da imagem de “gordo”, essa palavra, por ter duas letras “O” sugere uma forma arredondada ao ser dita. Nesse sentido, faz-se necessário também notar que a articulação da fala é um dos principais operadores disso – algo que denota materialidade, fisiologia vocal. É claro que nem todas as palavras possuem letras que sugerem imagens que servem ao contexto, por isso, se pode criar imagens para elas assim como sugeriu o exemplo de “Pedro”. Se, por um lado, a imagem das palavras tem algo de performativo, a sua materialidade, também, por outro lado, tem o teatral, uma vez que a criação de uma imagem tem algo de representacional.

Trago à luz alguns exemplos de possibilidades de ênfase na materialidade da fala, podem ser pertinentes para se compreender essa reflexão construída aqui. Os exemplos são citados juntamente com um gesto que simbolize, o que facilita, um primeiro momento, a forma de expressão buscada.

– “**Ontem**”, fazendo o gesto com a mão para trás, à altura do ombro. A sílaba ON levava o som para a parte de trás da cabeça, sugerindo anterioridade;

– “**Depois**”, fazendo um gesto em forma de parábola para frente com o dedo indicador. As letras D e P que são consoantes plosivas acontecem cada vez mais para frente da boca, as sílabas vão se concretizando saindo da boca como uma seta indo para a frente; por isso, sugere que **depois** tem uma imagem de porvir (a palavra “**após**” poderia servir de exemplo similar com a sílaba PÓS fazendo o mesmo efeito);

– “**Angústia**”, fazendo o gesto de fechar a mão no ar e a deixar baixar um tanto, como se fosse pesada. A vogal U da sílaba tônica GÚS é dita em tom grave, fechada, e por causa disso, evoca sensações negativas, como a tristeza e a morte. A letra G causa a sensação de embargado na garganta característico da sensação real de angústia;

– “**Pro alto**”, fazendo um gesto com a mão como se jogasse algo para cima. A sílaba AL, em especial a letra L, joga o som para cima. O tom vai subindo junto com a mão desde o começo da expressão;

– “**Pra baixo**”, fazendo o gesto como se aparasse algo que foi jogado do céu, baixando levemente o braço. A sílaba BAI provocava a sensação de descida, porque vai de uma vogal aberta, A, para uma vogal fechada, I (semi-vogal). O tom vai descendo junto com a mão desde o começo da expressão;

– “**Dentro**”, trazendo a mão para o peito. O som da consoante D para o dígrafo EN (som nasal) entra para dentro da boca, como se tivesse sido engolido;

– “**Fora**”, levando a mão do peito para longe do corpo, esticando o braço, como se mandasse alguém sair. A letra F joga o som para a letra Ó (com som aberto, por isso o acento agudo) e a letra R mantém o som sendo jogado para longe;

– “**Lados**”, fazendo as duas mãos se afastarem uma da outra para os lados. A letra L acontece com a boca em um sorriso aberto, enquanto que a letra A abre o som, isso provoca a sensação de lateralidade no som;

– “**Luto**”, fechando as mãos e deixando-as descer um pouco, como se estivessem pesadas. Aproveitando a letra U e a letra O que têm pouca abertura de boca na emissão para, falando em um tom mais grave, trazer a ideia de obscuridade.

– “**Luto**”, com o punho fechado, agitando o antebraço firmemente. Dessa vez, dando intenção de brilho na letra U, traz a sensação de coragem e incentivo. Nesse caso, “**luto**” é o verbo *lutar* em primeira pessoa do presente, significa "eu combato"; enquanto que, no exemplo anterior, “**luto**” é um substantivo, significa o sentimento pela morte de uma pessoa querida;

Esses dois últimos exemplos denotam bem que o modo como se fala uma mesma palavra pode influenciar no seu significado e pôr em ênfase características diferentes de cada letra, como no caso da letra U nessa palavra. Isso significa que essas imagens são manipuladas, e manipuláveis – criadas pelo falante a fim de atingir determinadas características que provocam sensações, intenções específicas. Então, se pode levar em consideração o significado da palavra para isso; se “luto” significa



lutar, faz sentido emitir essa palavra com a ideia de coragem, colocando um U sonoramente brilhante.

Também, se coaduna com essa ideia de manipulação o seguinte exemplo: se alguém diz “**Eu pego**” levando a mão para frente, pegando o algo (um ou objeto imaginário) e fecha a mão com firmeza e a traz com o objeto para perto do peito – essa pessoa denota uma ideia de possessividade, um tanto agressiva, por exemplo. Já outra possibilidade seria dizer “**Eu pego**” enquanto leva a mão para a frente, pega o ar com força e erguendo um pouco o braço no ar; nele o som sobe junto com seu braço, dando a sensação de que pegar, pode ter relação com erguer algo. O som mimetiza a ação, ou vice-versa. Cada ênfase colocada determina uma intenção diferente na expressão e, conseqüentemente, na leitura do que é visto.

Existem, ainda, dois tipos de imagens que cabem ser tratados aqui. O primeiro deles, não sofre a interferência do tempo; usa substantivos e adjetivos em essência. Por exemplo, quando o ator diz “homem gordo, peludo”, essa figura de um homem se projeta no espaço e adquire essas características. O tempo que leva para ocorrer a enunciação dessas palavras não interfere no tempo de presentificação instantânea que ocorre na imaginação do receptor. O segundo tipo é o verbal e sofre alteração do tempo; como os verbos transformam a imagem, se provoca a alteração do tempo na imaginação de quem ouve. Quando se diz “homem gordo, peludo corre”, a imagem dessa figura que se formou instantaneamente se desloca, o verbo mostra o deslocamento, não porque o verbo é correr, mas porque ele está em transformação. Por isso, a imagem verbal é no contínuo de sempre estar acontecendo – mesmo se o verbo estiver no passado e já tiver terminado; não é questão de tempo verbal, mas é questão de transição vivida. Quando se diz “ele correu”, quem escuta sabe que a ação já terminou, mas na imaginação o correr aparece contínuo até a próxima imagem surgir. Por meio das imagens, abre-se espaço para as relações espaço-temporais surgirem entre o emissor e o receptor.

Novarina diz que

As palavras vão no espaço como objetos que se abrem. As palavras são logaédros. As palavras são uma matéria viva, um campo de força, e há uma separação, uma sexualidade na fala. Nós somos atravessados por elas, vamos pelo espaço que elas atravessam; nós as fazemos passar por aqui e somos atravessados pelos logaédros. O sentido – quer dizer a sede de espaço – passa por elas, emana delas por ondulações

e por irradiações contraditórias. As palavras emitem o espaço. Há uma física sobrenatural da fala. (NOVARINA, 2009, p. 17)

No caso de um texto previamente escrito essa ideia de palavras que vão no espaço, que constituem realidades fica ainda mais evidente. Cabe aqui um exemplo utilizando um trecho do texto “Além do Ponto”, de Caio Fernando Abreu.

Chovia, chovia, chovia e eu ia indo por dentro da chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva nem nada, eu sempre perdia todos pelos bares, só levava uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito, parece falso dito desse jeito, mas bem assim eu ia, pelo meio da chuva, uma garrafa de conhaque na mão e um maço de cigarros molhados no bolso. Teve uma hora que eu podia ter tomado um táxi, mas não era muito longe, e se eu tomasse um táxi não poderia comprar cigarros nem conhaque, e eu pensei com força então que seria melhor chegar molhado da chuva, porque aí beberíamos o conhaque, fazia frio, nem tanto frio, mais umidade entrando pelo pano das roupas, pela sola fina esburacada dos sapatos, e fumaríamos, beberíamos sem medidas, haveria música, sempre aquelas vozes roucas, aquele sax gemido e o olho dele posto em cima de mim, ducha morna distendendo meus músculos. Mas chovia ainda, meus olhos ardiavam de frio, o nariz começava a escorrer, eu limpava com as costas das mãos e o líquido do nariz endurecia logo sobre os pelos, eu enfiava as mãos avermelhadas no fundo dos bolsos e ia indo, eu ia indo e pulando as poças d'água com as pernas geladas. Tão geladas as pernas e os braços e a cara que pensei em abrir a garrafa para beber um gole, mas não queria chegar na casa dele meio bêbado, hálito fedendo, não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que eu andava sem dinheiro, chegando a pé naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido de fome, e eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, se sorrisse, e quase certamente sim, quando o encontrasse, para que não visse o dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava, e tudo que eu andava fazendo e sendo eu não queria que ele visse nem soubesse, mas depois de pensar isso me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era. (ABREU, 1984, p. 27- 28)

Logo fica evidente, por exemplo, uma ideia de continuidade que o texto propõe: “**e eu ia indo**”, por conta dessa sequência de vogais, o que provoca a imagem de algo, ou melhor, de alguém que vai em fluxo contínuo para fora. Stanislavski dizia que as vogais são como um rio, são som em fluxo, acontecem sem mudanças até o ar acabar; já as consoantes são como as margens desse rio, delimitam as vogais, os desenhos do som. Sem as consoantes não haveria as palavras; sem as vogais, não haveria som. Essa mesma ideia de continuidade é reforçada pelas frases extremamente longas do texto; tudo isso pode provocar no receptor a sensação de desgaste, cansaço físico e psicológico que o falante tem. O interessante nesse exemplo é que o autor consciente do que escreve, como é o caso, direciona possibilidades de intenção e preenchimento de ações do ator na fala. Não é algo aprisionador, limitador das possibilidades que o ator pode dar a um texto, mas sim,

algo que pode trazer um diálogo com o texto, uma improvisação, um disparador com uma consistência possivelmente diferente do que partiria somente do ator.

Agora, outro fator a ser levado em consideração é que quando o que é dito em cena é decorado previamente, o trabalho com a voz lida com o fato de não ser a resposta de um pensamento que acontece na hora, teve que ser decorado, por isso, foi repetido, treinado. A repetição pode automatizar as ações e fazer com que o ator pule de um estado para o outro sem o impulso que o meio envia para essa troca, na tensão do “entre”, tornando a cena uma “mentira” – mesmo se o que o falante estiver repetindo for uma história que aconteceu de verdade com a pessoa. O ator perde a necessidade de falar e, ao invés de ir re-vivendo a história, ele simplesmente tenta se lembrar e repetir os “melhores momentos” do como ele contou. Existe aí, nesse tipo de trabalho, uma contínua busca da propriocepção, uma busca de abrir espaços, de desbloquear, tirar as crostas que a própria prática teatral traz – parafraseando Julia Varley. A cena é construída por um trabalho minucioso, uma vez que é apresentada (não gravada) qualquer detalhe pode mudar completamente o sentido de uma palavra. A fala deve ser como se fosse improvisada, uma resposta à necessidade do aqui-agora que é um aspecto performativo de atuação.

O que fica evidente é que tanto nas ações realizadas em um contexto teatral quanto em um contexto performativo, o que nos interessa em ambos os casos é a necessidade de ser feito “de verdade”. A verdade tem aqui uma ideia de justeza, depende de quanto responde verdadeiramente ao contexto em que está inserido e, no caso de uma ação vocal – a justeza está especificamente em como os elementos vocais fisiológicos, imagéticos e relacionais são organizados e articulados com o intuito de responder ao que a cena pede. Ou seja, é a palavra sendo dita com o poder que ela tem. Renato Cohen coaduna com essas ideias quando diz que o

[...] teatro é o ser humano no espaço e no tempo. [...] Este tempo e espaço se referem ao instante da apresentação e são simultâneos, não se confundindo com o cinema, por exemplo, onde algo está sendo apresentado, mas foi “gravado” num outro espaço, num outro tempo. [...] Através de alterações na conduta do comediante [ator], criam-se gêneros diferentes de teatro. É fácil notar que a simples fala, em tempo alterado, de um texto realista, faz com que ele soe surreal ou absurdo. (COHEN, 2007, p. 94).

Na teatralidade, mesmo falando em nome de outro, é exigido que o ator faça inteiro, que ele próprio se coloque, ele tem que se dar à ação do outro. Mesmo na representação, existe algo (ou busca-se algo) de atuação.

O performativo e a teatralidade nunca se separam, mas também, nunca se juntam. Nunca se separam, pois há elementos em um e em outro que os colocam em interdependência. Como foi explicitado, para fazer uma ação vocal são necessários elementos performativos e também representacionais. Nunca se juntam, pois possuem conceitos que os colocam em oposição. Um, se importa com a materialidade e os efeitos de intensidade e o outro se importa com o *logos*, com os diálogos e histórias apresentados.

Nesse sentido trazer as características intrínsecas a cada um desses contextos de cena no que tange à fala para a ação física faz sentido, pois possibilita um olhar que visa complexificar o que o ator faz, mostra, apresenta ao outro. O ator que representa ainda é um “fazedor”, atuador; enquanto que o performer de alguma forma ainda representa alguém.

#### Referências

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2015.

ARTAUD, A. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Max. Limonad, 1984.

BONFITTO, Matteo. Sentido, intensão e incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo, volume 1, número 5, p. 23-29, 2005.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. São Paulo, Civilização Brasileira, 1999.

BROOK, Peter. **O teatro e se espaço**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1983.

COILLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens**. Lisboa: Ed. Livros Cotovia, 1990.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1995.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências do teatro brasileiro contemporâneo. **Artefilosofia**. Ouro Preto, nº 7, p.167-174, outubro de 2009.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Revista Repertório**. Salvador: BA, volume 1, nº6, p. 11-23, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**. São Paulo, n. 8, p. 191-210, 2008.

FERRACINE, Renato. Ação Física: afeto e ética. **Revista Urdimento**. São Paulo, volume 1, número 13, p. 123-133, setembro, 2009.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. da UNICAMP/FAPESP, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2006.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo, Annablume: 2000.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz partitura da ação**. São Paulo, Editora Plexus, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 2000. 4ª edição.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução: Vecchi e Netto. São Paulo, SP: Summus, 1978.

LARROSA, Jorge. Experiência e Paixão. In: LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte, BH: Autêntica, 2004. p. 151-165.

MARTINS, Janaína Trasel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator**. Salvador, 2008. 199f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MARTINS, Janaína Trasel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator**. Salvador, 2008. 199f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NASSIF, Maíra Tavares. **Análise Acústica das vogais**: estudo comparativo de F1 e F2 em indivíduos glossectomizados parciais e no grupo controle. Belo Horizonte, 2007. 41f. Monografia (Graduação em Fonoaudiologia).

PEREZ, Daniel Alberti. **O Espaço e o Tempo do Ator**: uma proposta de treinamento entre a teatralidade e a performatividade. Campinas, 2013. 161f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

NUNES, Sandra. O corpo do ator em ação. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (Org.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, volume 1, número 1, p.119-136, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PAVIS, Patrice, **Dicionário de Teatro**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. O “Contemporâneo” E As Experiências Do Tempo. In: **Ensaio em Cena**, (org.: Cássia Navas, Marta Isaacsson, Silvia Fernandes). São Paulo: Ed. ABRACE, 2010.

QUILICI, Cassiano Sydow. Ação e Representação nas Artes Performativas. **Rebento: revista de artes do espetáculo**. São Paulo, nº 4, maio 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora, 2003.

SETTI, Maria Isabel. **O corpo da palavra não é fixo:** deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. Sala Preta (USP), v. 7, p. 25-31, 2007.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civ. Bras., 1964.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a literatura medieval. 1993. Cia das letras.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG – Humanitas, 2010.