

---

POR UMA ESTÉTICA DA VOZ EM CENA:  
HARMONIZAÇÃO DE CONTEÚDO E EXPRESSÃO SOB A ÓTICA  
DO MÉTODO ESPAÇO-DIRECIONAL-BEUTTENMÜLLER

Lidia Becker

Orientador: Dr. Domingos Sávio Ferreira de Oliveira

O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller desenvolveu-se a partir de uma experiência de comunicação com indivíduos cegos. Beuttenmüller percebeu que a compreensão do universo simbólico das palavras que não conheciam e das coisas que não podiam enxergar se enriquecia por meio de imagens internas e do toque, pelo processamento dos demais sentidos, a saber: audição, tato, olfato e paladar. Essa perspectiva estabeleceu um referencial muito intenso com o corpo, tornando-se o eixo fundamental de sua proposta de trabalho corporal vocal.

*Entre os maiores atores, não se consegue mais distinguir a trajetória verbal do sentimento. É a aliança perfeita entre a técnica e a expressividade. Não se sabe mais se é o sentimento que faz nascer a trajetória verbal ou se é a trajetória verbal que faz nascer o sentimento. (PAVIS, P. 2003, p. 122)*

Um dos expoentes da teoria do teatro contemporâneo, Pavis afirma: “O teatro convida o espectador a completar com o seu corpo a aparente cisão entre o visual e o tátil” (id. *ibid.*, p. 125) % espaço que, entendemos, deve ser preenchido pelo corpo e pela voz do ator % e questiona a análise semiótica, vez que esta decompõe de tal forma o objeto que este tende a se perder, deixa de existir como pulsão (id. *ibid.*, p. 121) Acredita-se que esta reflexão proponha uma aproximação dos universos da teoria e da prática do fazer teatral:

*Voz, música e ritmo são difíceis de analisar, pois transitam no terreno simbólico, mas são elementos de grande impacto, constituem aquilo que fica com o espectador, impresso em seu corpo e em sua mente. Nesse sentido, o trabalho do ator está além do visível, representando o amálgama entre a partitura e a subpartitura, o elo com o espectador, a representação do próprio fenômeno da comunicação. (id. *ibid.*, p. 121)*

O Método Espaço-Direcional Beuttenmüller compreende a voz como uma extensão do corpo situado no tempo e no espaço, que expressa o universo da linguagem e da emoção humanas, partindo do princípio de que a palavra é mais do que um conjunto de sons organizados e, dessa reflexão, construiu o alicerce de seu futuro trabalho: a palavra tem forma, cheiro e cor – *gestalt* que ela chamou de *escultura sonora*.

A autora deu-se conta de que a falta da visão interferiria no domínio da palavra falada. A orientação visual reconhece o lugar dos objetos no espaço, bem como sua

posição em relação a outros objetos, e faz o rastreamento das noções de distância, velocidade e direção, ou seja, da tridimensionalidade. A ausência de visão elimina essas percepções, e, portanto, o cego nunca poderá perceber integralmente o espaço que o cerca: “Dispondo apenas do sentido do tato para a exploração do espaço, o cego enfrentará uma tremenda limitação, vez que o tato é analítico e a visão é sintética” (BEUTTENMÜLLER, 2006).

Conhecer o aparelho fonador é imprescindível. A dimensão fisiológico-funcional visa sanar ou amenizar as conseqüências de situações congênitas ou de alterações vocais decorrentes do mau uso da voz. “A ciência reconhece duas doutrinas fisiológicas operantes: a mecanicista analisa as partes para chegar ao todo e a holística pretende conhecer o organismo como um todo, através da síntese dos elementos” (DOUGLAS, C.R. 2002, p. 31) Este trabalho enfoca os meandros do universo lingüístico contido no fenômeno da comunicação.

A partir dos conceitos saussurianos de *Langue* e *Parole* propõe-se estudar as diferentes formas de significação do discurso, ou seja, a maneira como cada indivíduo se apropria da língua para se expressar. Enquanto *langue* é presa a um código, *parole* é uma comunicação livre que, ao mesmo tempo, concretiza a língua, manifestando suas duas faces: significante (imagem acústica, conjunto de sons organizados) e significado (imagem conceitual). O sentido se dá no amálgama dessas duas dimensões.

“Sentir, isso é o mais importante de tudo. A experiência dos sentidos se inscreve de mil modos, até que a sensação gere a memória e esta, as idéias” (BEUTTENMÜLLER, G. 1992, p. 29). O Método distingue-se pela abordagem do trabalho corporal-vocal inserido no espaço e no tempo, adaptando-se, portanto, perfeitamente, ao uso da voz no espaço cênico. Além de fornecer subsídios para o ator dominar os processos fisiológicos em cena, sem prejuízo da voz, Beuttenmüller conceitua: *espaço é o lugar de atuação do ator* (Beuttenmüller, G. 2006). Oliveira sintetiza:

○ **espaço pessoal** vai da pele para dentro, lugar onde guardamos as nossas vivências. Dali o intérprete retira tudo que precisa para conduzir a voz e o gesto. Eventuais tensões corporais ou quaisquer outras barreiras interferem na fluência da voz no espaço. O **espaço parcial** é o corpo sem locomoção: em expansão máxima, braços e pernas estendidas, torna-se favorável à emissão sonora; em expansão mínima, posição fetal, dificulta sensivelmente a extração do som. O **espaço sonoro** representa as sensações que se extrai do espaço pessoal, ultrapassando o espaço parcial, para atingir o **espaço global-sonoro**. Uma contração corporal pode inibir a voz, aprisionando-a nos espaços pessoal ou parcial, razão que justifica os abusos vocais, desencadeando alterações como rouquidão, dor e até perda da voz. O espaço global-sonoro é a representação de todo o espaço alcançado pela voz do ator. (OLIVEIRA, DS. 1997, p.51)

○ conceito de *núcleo sonoro* é determinado pelo interior da arquitetura teatral, a partir do encontro das paredes são traçadas diagonais imaginárias. “Portanto, cada vez que o ator se move, há um deslocamento desse ponto, fazendo com que o som tome a forma do espaço a ser atingido, através do abraço sonoro” (BEUTTENMÜLLER, G.

1992, p. 24). A autora discorre ainda sobre a dimensão temporal, demonstrando que a voz pode ser direcionada para o presente, passado e futuro, e explica:

*Em primeiro lugar, temos que controlar os nossos pés. Precisamos sentir os pés firmes, sentir o cóccix, ter consciência dele na base de nossa coluna vertebral. Também é preciso sentir o próprio umbigo, que é a nossa primeira cicatriz. Se falamos com o corpo inteiro, é importante lembrar que nossas costas representam o nosso passado, o umbigo, nosso presente e a largura do ombro, nossa abertura para o futuro. (Beuttenmüller, G. 1974, p. 59).*

O método ressalta a importância das condições de reverberação do espaço cênico para melhor adequação da produção vocal e melhor audibilidade da voz do ator. Além do núcleo sonoro, a autora cita a observação de três níveis de trabalho corporal para o exercício da presença cênica:

*O nível baixo é constituído pela cintura pélvica, pernas e pés, sendo a região utilizada para as emissões mais graves. O nível médio é representado pelo plexo solar, de fundamental importância para a emissão vocal, já que abriga os principais mecanismos respiratórios, que constituem matéria-prima da voz. O nível alto reúne pulmões, cintura escapular, braços, cotovelos, antebraços e mãos. (BEUTTENMÜLLER, G. 1995, p. 12).*

O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller considera que a sonoridade é a resposta ao impulso de deslocamento do corpo no espaço. São propostos exercícios no sentido de experimentar a produção de sonoridade com deslocamento corporal, resgatando movimentos básicos de locomoção, como rastejar, arrastar-se, engatinhar, andar, correr e pular, entendidos como movimentos de estruturação das bases do pensamento cognitivo. Assim, gestos leves sugerem uma voz suave e tênue, enquanto os mais vigorosos pedem uma voz mais potente.

A obra de Beuttenmüller tem um potencial transformador. Não se trata de um trabalho teórico, ainda que esteja sustentado em bases sólidas. Não propõe uma leitura passiva. Trata-se de obra prática, que exige do leitor disciplina e tenacidade “através de exercícios informativos, nunca corretivos” (*id. ibid.*, p. 3). O método está essencialmente voltado para a percepção, entendida como “o resultado da organização nervosa e cerebral do ser humano nos primeiros anos após o nascimento, permitindo a identificação e a interpretação das impressões recebidas pelos sentidos” (*id. ibid.*, p. 97). Acreditando que a qualidade dos diferentes estímulos interfere sensivelmente na expressividade corporal vocal do ator, Beuttenmüller propõe uma visão integrada do corpo com os cinco sentidos, estimulando todo o sistema perceptivo a promover maior consciência corporal: “o corpo em sua plena função vital leva a um estado de alerta consciente e relaxado, sem o qual não seria possível o uso correto da voz e do movimento corporal” (*id. ibid.*, p. 29). O Método Espaço-Direcional Beuttenmüller fundamenta-se na síntese: “Espaço-visão/Visão-tato à distância/Tato-visão próxima.

essencialmente ligados ao movimento e ao equilíbrio. O público não quer ter trabalho, “quer ver, ouvir, saborear, apalpar” (BEUTTENMÜLLER G.1992, p. 103).

O sentido da comunicação se traduz a partir de uma visão gestáltica: uma combinação que resulta numa *atitude* corporal e vocal. Para expressar o signo lingüístico *calma* evoca-se uma sensação de relaxamento, uma onda que recobre o corpo, de cima para baixo. A expressão corporal será de languidez e a voz será descendente. Desta forma, o signo lingüístico **calma** se constrói pelo amálgama dos planos de conteúdo e expressão.

Harmonizar sensações e sentimentos com resultados atitudinais só é possível pela escuta do som com um *ouvido fonético*:

(...) com base no método, que é todo fonético, vogal e consoante. Mas eu tenho que ter um ouvido fonético. Eu procuro descobrir o mistério de cada voz que vem a mim. Com o ouvido fonético, pelo que o paciente está dizendo e pelo movimento do corpo, eu sei qual foi a parte tencionada, que o fez perder a voz. E aí eu crio um texto na hora. Vai se tornar extensivo para várias pessoas, mas há uma motivação e algo diferente para cada um. (BEUTTENMÜLLER G.2006, p. 8)

Percepção e sensibilidade – eis os instrumentos de sua pesquisa. Exercício fundamental para o fortalecimento da presença cênica, ensina o sujeito a sentir o corpo e a voz a fim de deles fazer uso a favor de sua expressividade, constituindo-se como contribuição significativa para a interdisciplinaridade entre a fonoaudiologia e as artes cênicas.

## BIBLIOGRAFIA

ASLAN, O. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENTO, M. *Angel Vianna: a pedagogia do corpo* [Tese de Doutorado] Rio de Janeiro: Escola de Teatro da UNI-RIO, 2004.

BEUTTENMÜLLER, G. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1974.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Lidia Becker e Domingos Sávio, maio 2006.

BEUTTENMÜLLER, G., LAPORT, N. *O despertar da comunicação*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.

DOUGLAS, CR. *Fisiologia aplicada à Fonoaudiologia*. São Paulo: Robe Editorial, 2002.

NUNES, L. *Cartilhas de Teatro*. Manual de voz e dicção. Brasília: Serviço Nacional de Teatro, Ministério de Educação e Cultura, 1976.

OLIVEIRA, DS. *A explosão da voz no teatro contemporâneo: uma análise espectrográfica da voz de grande intensidade no espaço cênico* [Dissertação de Mestrado] Rio de Janeiro: Escola de Teatro da UNIRIO, 1997.

\_\_\_\_\_. *Voz na Arte: uma contribuição para o estudo da voz falado no teatro*. In: GUBERFAIN, J.C. *Voz em Cena*. Rio de Janeiro: Revinter, 2004:1.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAPOSO, A. *Memórias profissionais de Glorinha Beuttenmüller*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ROUBINE, J. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.  
SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1985.  
TROUBETZKOY, NS. *Principes de Phonologie*. Paris: Librairie Klincksieck, 1964.  
WEIL, P. *O corpo fala*. Petrópolis: Vozes, 1999.