

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A VOZ FALADA NO TEATRO

Autora: Clárisse Mendes Lopes

Orientadora: Elza de Andrade

Resumo: A busca pelo entendimento do que seria “dizer bem” o texto no teatro indica que a clareza na dicção continua fundamental, mas são muitos e diversos os desafios que se impõem ao desenvolvimento do trabalho vocal na formação do ator brasileiro contemporâneo.

Palavras-chaves: Voz Falada, Ensino da Voz, Formação do Ator

Na década de 1950, “a dignidade do ator residia no respeito ao texto. Ele era o executante, não o compositor ou o maestro” (PRADO, 2003: 48). Dentro desse contexto aconteceu o Primeiro Congresso da Língua Falada no Teatro no Brasil, com o objetivo de discutir e recomendar de que forma o ator deveria falar o texto, pronunciando-o de acordo com o padrão da norma culta da língua.

O Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no teatro

Em setembro de 1956, no quadro das comemorações do Decenário da Criação da Universidade da Bahia, em Salvador, aconteceu o Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro. O evento contou com a presença de professores, atores, diretores teatrais, linguistas e filólogos de grande expressão, da relevância intelectual de Evanildo Bechara, Celso Ferreira da Cunha, Antônio Houaiss, por exemplo, além de congressistas estrangeiros. A principal discussão do encontro girou em torno da instituição de uma pronúncia padrão que fosse capaz de unificar a língua falada no teatro no Brasil.

É digno de nota a amplitude dos temas abordados, incluindo não só aspectos concernentes a problemas relativos ao uso de uma língua padrão no território nacional, mas também abarcando a poesia, os falares regionais e os meios de difusão dos padrões estabelecidos. É muito interessante perceber como o foco de interesse dos estudos recaía igualmente sobre o texto dramático, a oralidade e o ensino do teatro.

Observa-se, nos textos, a profundidade teórica do debate travado entre os participantes e a diversidade de pontos de vista. Sobretudo, fica evidente a presença de dois grupos que se diferenciam principalmente por seus saberes estarem vinculados, um, à prática teatral, e outro, aos estudos teóricos sobre a língua. Enquanto o grupo ligado à teoria e representado por nomes como os dos professores Carlos Henrique da Rocha Lima, Antonio José Chediak e Antenor Nascentes, além dos já citados anteriormente, prima pela clareza do discurso, pela

profundidade da abordagem e pela definição dos conceitos, o grupo ligado à prática levanta as questões fundamentais acerca do fazer teatral e do ensino do teatro, através das comunicações de Maria José de Carvalho, Luísa Barreto Leite, Ruy Affonso e Lília Nunes, por exemplo.

Analisando-se as exposições, encontra-se o texto de Antônio Houaiss (1958: 217-320), “Tentativa de descrição do sistema vocálico do português culto na área dita carioca”, que é uma minuciosa pesquisa, repleta de símbolos de transcrições fonéticas, com cem páginas de extensão. Trata-se de um nítido exemplo do grupo que digo representante dos estudos teóricos acerca da língua portuguesa.

Por outro lado, as comunicações “A importância da palavra no teatro e na educação”, da professora Luísa Barreto Leite (professora de Interpretação Dramática e de Estética do Ballet, atriz, etc.), e “Padronização do vernáculo nas escolas de teatro”, da professora Lília Nunes (professora de Dicção do Conservatório Nacional de Teatro), por exemplo, recebem em seus pareceres críticas relativas à imprecisão da nomenclatura utilizada e amplitude de temas propostos em tão sucintas exposições, mas recebem indicação de inclusão dos textos nos Anais devido à reconhecida experiência do meio teatral de suas autoras.

Nas várias sessões plenárias, a discussão sobre a pronúncia a ser adotada fez-se presente, tendo o falar do Rio de Janeiro e de São Paulo como principais opções. Diversos autores referem-se às recomendações estabelecidas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada – convocado por Mario de Andrade e ocorrido em São Paulo, em 1937 –, como se pode notar na sugestão de Ruy Affonso, diretor do teatro da Universidade de São Paulo:

Segundo penso, devemos seguir as pegadas do Congresso de 1937, reconhecendo, porém, que a prosódia por ele considerada padrão não foi afinal a carioca, e sim a média das prosódias carioca e paulista, despojadas ambas dos cacoetes que as regionalizam. E, portanto, proponho que se adote conscientemente, como modelo de prosódia para o teatro, a média das referidas prosódias carioca e paulista, eliminados os vícios que as empobrecem (Anais do Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro, 1958: 141).

A professora Lília Nunes também se reporta ao Congresso da Língua Nacional Cantada, adotando, no Conservatório Nacional de Teatro, as normas preconizadas por esse encontro:

Em 1951, quando ingressei no corpo docente do Conservatório Nacional de Teatro, então Curso Prático de Teatro, fiquei profundamente impressionada com a diversidade de pronúncia dos alunos. (...) Em companhia da Professora Vera Janacópulos, de quem eu era assistente, chamamos a atenção do diretor, Professor Santa Rosa, para essa disparidade, pedindo-lhe que nos autorizasse a padronizar a pronúncia na escola, o que nos foi prontamente concedido. Como não houvesse uma pronúncia oficializada, tomei como base as resoluções do Congresso da Língua Cantada (Anais do Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro, 1958: 383-384).

A preferência pela forma de falar do carioca e do paulista pode ser entendida como um reflexo da hegemonia econômica, política e cultural do eixo Rio-São Paulo, que na época – e em certa medida ainda hoje – concentrava a principal produção teatral do país, como explicita a professora de Dicção e Coro Falado da Escola de Arte Dramática de São Paulo, Maria José de Carvalho:

Não conheço o falar de outras regiões do país para poder fazer um julgamento muito seguro sobre o assunto, mas parece-me de qualquer forma evidente que o desenvolvimento do próprio teatro na região São Paulo-Rio, assim como os fatores econômicos-políticos e culturais que dela, atualmente, fazem o eixo do país, constituem argumento válido para justificar a escolha da sua linguagem para o teatro (Anais do Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro, 1958: 151).

Apesar da ambição de rigor técnico e científico do congresso, que se percebe nos textos dos Anais, a justificativa dada para se escolher uma ou outra pronúncia fundamenta-se também em termos contaminados por juízos de valor, como se nota no texto de Lília Nunes:

No Congresso de São Paulo, como já tive a oportunidade de dizer, chegaram à conclusão de que a pronúncia “carioca” é a mais indicada, por ser, entre outras razões, a mais incisiva, a mais elegante, uma síntese, afinal, da colaboração de todos os brasileiros que convergem para a Capital (Anais do Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro, 1958: 385).

No discurso de encerramento, Antônio Houaiss, antes de tornar público o documento com as normas aprovadas pelos participantes, sintetiza as resoluções do congresso:

Conviemos, então, em que, na expressão teatral de âmbito universalista, devem ser resguardadas, nas realizações fônicas, as variantes afetivas e as variantes individuais – desde que umas e outras não sejam atentatórias das normas adotadas. Conviemos, ainda, em que, na interpretação de personagens de nítida cor local, devem os atores pronunciar com a devida adequação regional e social (Anais do Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro, 1958: 89).

Embora em muitos momentos a pronúncia carioca, com as suavizações dos seus excessos de erres e esses, tenha sido defendida, no documento final as pronúncias carioca e paulista estão contempladas, sendo aceitas para o erre final dos verbos no infinitivo, por exemplo, tanto a forma *vibrante apicoalveolar múltipla* (como em São Paulo), como a forma *vibrante dorsovelar múltipla* (como no Rio de Janeiro). Outro exemplo seria a possibilidade de se usar a *fricativa pré-dorso-dental sonora* (como os paulistas) ou a *fricativa palatal sonora* (como os cariocas) para o esse de “me_smo” (Anais do Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro, 1958: 490).

O espaço que o teatro ocupava na vida social brasileira da década de 1950 era de tal relevância que o texto dos Anais sugere que, em se unificando a prosódia da língua falada no teatro, existiria a possibilidade de que essa pronúncia padrão se estendesse também para

outros profissionais que usassem sua comunicação profissionalmente, como professores, advogados e políticos.

A busca de uma pronúncia padrão evidencia o desejo de adoção da norma culta da língua no teatro, que correspondia a um momento em que o texto dramático ocupava papel central na encenação, como pretendia o projeto do Teatro Moderno. Assim, era fundamental que os atores usassem sua expressão vocal a serviço de valorizar as palavras do autor.

A única coisa que se pode afirmar é que cada momento histórico e cada prática dramatúrgica e cênica que lhe corresponde possuem seus próprios critérios de dramaticidade (maneira de armar um conflito) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena). (PAVIS, 2005: 194)

Procurei investigar se haveria hoje algum aspecto relacionado com a voz do ator que fosse capaz de unir e mobilizar os profissionais cênicos acerca da fala no teatro. Escolhi discutir a noção do que pode ser “dizer bem o texto” no teatro contemporâneo, partindo do princípio de que, para cada momento histórico, encontramos diferentes formas de se falar “bem” o texto.

“Dizer bem o texto”

Muitos são os desafios que se impõem ao desenvolvimento do trabalho vocal na formação do ator brasileiro contemporâneo. As transformações nos modos de expressão ocorridas a partir do final do século XX apontam para outras necessidades vocais, onde novos treinamentos devem ser acionados.

Enquanto no teatro moderno a importância maior era dada ao aspecto verbal da comunicação ator-espectador, no teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007) a valorização se desloca para os aspectos sonoros não-verbais. Sonoridades, respirações, ressonâncias, multiplicidades de vozes e fragmentos sonoros estão em foco, fazem parte da composição do texto espetacular. Ao mesmo tempo, bloqueios linguísticos, sotaques e imperfeições vocais não só são permitidos como, muitas vezes, desejados. Todos esses elementos criam uma camada sonora que, juntamente com os aspectos verbais, estabelecem comunicações plurais, polifônicas e polissêmicas.

Lehmann (2007: 246) diz que “no teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença do corpo tomam a frente do *lógos*” e afirma que “Artaud foi quem primeiro concebeu essa noção”.

Na investigação sobre a linguagem específica do teatro, Artaud chama a atenção para a necessidade de essa linguagem satisfazer os sentidos.

Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra. Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra. (Sei muito bem que também as palavras têm possibilidades de sonorização, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de entonações. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido – de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias; [...]) (ARTAUD, 2006: 36-37).

De acordo com sua proposta, quando a palavra é pronunciada, a materialidade da voz imprime qualidades sonoras de natureza não-verbal, passando a ter outras camadas de significação que se sobrepõem ao conteúdo verbal e que atingem os sentidos. Porém, Artaud (2006: 37) ressalta que “isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções”.

O fato de o texto dramático se materializar em cena por meio da voz do ator – mesmo que o corpo do ator não esteja fisicamente presente –, é um fato inequívoco que cria necessariamente a presença de duas camadas: a verbal e a sonora.

O conteúdo verbal do texto não pode, como numa leitura silenciosa, ser transmitido do autor para o espectador sem que a voz falada do ator se encarregue de transformar uma informação que é originalmente escrita – e, portanto, recebida através da visão – em uma informação sonora, que será recebida pelo público por meio não só da visão, mas, na mesma medida, da audição.

Esse processo de transposição da linguagem escrita do texto dramático para a linguagem falada do texto espetacular já estabelece uma parte da natureza polissêmica da comunicação teatral em que a camada verbal se sobrepõe a uma camada sonora, que não tem a única função de permitir o acesso do espectador ao texto, transmitindo de forma fiel as palavras do autor, mas que traz novos significados ao texto, criando estados, situações, ênfases e, muitas vezes, a negação do sentido do texto escrito.

A fim de ampliar a reflexão sobre as características e necessidades vocais requisitadas pela cena contemporânea, entrevistei as professoras de Voz Jane Celeste Guberfain e Natalia Fiche, da Escola de Teatro da UNIRIO, e os professores de Voz Hermes Frederico e Rose Gonçalves, da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, e também a atriz Alessandra Colasanti, o diretor Moacir Chaves e o ator Pedro Paulo Rangel.

Além de investigar traços distintivos do uso da voz pelo ator contemporâneo, procurei discutir também a questão da terminologia aplicada a assuntos relacionados à voz e, na medida do possível, busquei compreender a visão que os artistas têm do ensino da voz na escola, na atualidade ou na sua própria formação.

Ao ser interrogado a respeito da existência de diferenças na noção de dizer bem o texto entre a época da sua formação e a atualidade, o ator Pedro Paulo Rangel não tem dúvidas:

Na época em que eu comecei a ver teatro, havia um estilo mais grandiloquente, que hoje seria considerado totalmente fora de moda. O naturalismo foi tomando um lugar por causa das novelas de televisão (LOPES, 2009:169).

Patrice Pavis reforça a influência do contexto histórico no tratamento do texto dramático e aponta para uma tendência atual:

Cada nova prática da cena muda o tratamento do texto dramático. A tendência atual é de cindir radicalmente texto e cena, de não fazer da cena a metáfora do texto, nem de um o contrapeso da outra, mas de desconectar a escuta e a vista: texto e cena não são co-substanciais, mas dissociados. A cena não é mais o lugar de enunciação e de atualização do texto, ela não é mais sua metáfora, mas sua alteridade absoluta (PAVIS, 2005: 208).

Um dos elementos que colabora para a cisão entre o texto e a cena é a voz falada do ator e, neste sentido, Moacir Chaves ressalta a importância de se ter a consciência sobre os sentidos possíveis que o som pode conferir ao texto:

O ator tem que ter ritmo, tem que ter capacidade de distinção de sons, do som que ele produz, do som que ele quer produzir, para ver que sentido que isso produz na cena. Isso numa fala, numa peça... Tchekhov, Ibsen, Brecht, seja o que for. Eu estou produzindo um som numa fala. Esse som produz um sentido. Esse sentido não tem nada a ver com aquilo que eu acho. Você, inclusive, ator, acha. Então, vamos modificar o som que você está produzindo. Qual é o som que produz o sentido que você quer? Vamos imaginar isso, então? (LOPES, 2009: 152).

O entendimento de que o som da voz que diz as palavras agrega significado ao texto não é recente. Junto com a expressão corporal sempre foi esse um dos maiores recursos de interpretação do ator. Moacir Chaves ressalta o não ineditismo do som como produtor de sentido quando cita os autores Tchekhov, Ibsen e Brecht.

Apesar de ser uma característica intrínseca da voz falada, o fato da simultaneidade de informações sonoras e textuais ocorrerem independentemente da vontade do falante não traz nenhuma garantia de que se tenha consciência desse processo na criação da cena. E Moacir Chaves chama a atenção para a necessidade de o ator perceber esse processo de significação e adequá-lo à sua vontade de comunicação. Em seu processo de trabalho desempenha uma função de facilitador para que o ator perceba a sonoridade que está sendo produzida, avalie se

com essa sonoridade realmente diz o que pretende dizer e faça os ajustes necessários para encontrar o som que, em relação com o texto, produza o sentido desejado.

O jogo com as qualidades do som, com as pausas, as inflexões e as ênfases estabelece, gradualmente, uma relação entre som e sentido. Trata-se, por um lado, de trazer à superfície o que o autor pretende dizer com as palavras que utilizou e, por outro, o que o ator diz, ele próprio, sobre o texto escrito, através das nuances sonoras de sua voz.

Estabelece-se nesse processo um jogo de autorias. Enquanto no texto escrito a autoria é facilmente identificada, no texto impostado a autoria está dividida. Juntando-se ao dramaturgo, tanto o diretor quanto o ator podem ser considerados coautores na encenação. Quanto mais o ator toma consciência do poder que sua voz falada tem de dar vida ao texto, mais ocupa seu espaço como criador na encenação.

Moacir Chaves, falando sobre o espetáculo *Ovo Frito* (Texto de Fernando Bonassi, direção de Moacir Chaves. Foi encenado originalmente pelas atrizes Alessandra Colasanti, Julia Carrera e Luciana Borghi, estreando em junho de 2005 no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro) demonstra como a relação entre a atriz e o diretor, manifestada na expressão vocal da atriz, criou um significado para o texto que entrava em choque com as ideias do autor:

No *Ovo Frito* a sonoridade estava a serviço da nossa compreensão do texto. Até de uma crítica do texto. Começava o texto falando assim: “É claro que esses tempos não são os mesmos”. Aí a atriz caía na gargalhada. O texto é simplesmente “É claro que esses tempos não são os mesmos e que isso, e que isso”. E a gente fazia: “É claro que esses tempos não são os mesmos” [imita a forma de a atriz falar], e ela caía na gargalhada [imita a gargalhada]. E que não sei o que não sei o quê [imita a gargalhada]. Por que ela fazia isso? Porque nós estamos sacaneando o autor. Porque ele, de alguma maneira, está falando a sério que esses tempos não são os mesmos. E esses tempos são os mesmos (LOPES, 2009: 155).

Esse parece ser um traço distintivo do ator contemporâneo: estabelecer um diálogo com os outros profissionais da cena como um *ator-criador*. E, em relação à sua voz, ter a consciência de que a sonoridade que produz é também como uma camada de significação, pode ser uma qualidade a ser conquistada.

Outro aspecto que se articula com esse ponto é a importância da apropriação do texto por parte do ator. Conceito tênue e marcado pela subjetividade do receptor, que pode perceber ou não o texto dito como de propriedade do ator, a apropriação diz da habilidade do ator de imprimir traços de subjetividade no texto falado.

O ator Pedro Paulo Rangel exemplifica esse artifício contando um pouco do processo do espetáculo *Soppa de Letras*, baseado em letras da música popular brasileira, protagonizado por Pedro Paulo Rangel e dirigido por Naum Alves de Souza:

O mais gostoso foi descobrir as letras, porque têm letras que não dá para dizer, porque o barato não é a letra, é a melodia. (...) Mas a grande maioria das letras se segurava sozinha. E, de certa maneira, a música aprisionava a letra. Tinha que ser naquele ritmo ali. Então, às vezes, seria muito bom que eu juntasse uma palavra que está nesta estrofe com uma outra que está lá, sem a interrupção da música. Ou, então, alterava o sentido sem mexer na letra, sem fazer uma paródia. Por exemplo: “Sentimental demais”. “Sentimental eu sou eu sou demais” [canta]. Eu descobri que podia fazer: “Sentimental, eu? Sou, sou. Demais”. Olha que mundo que se abriu depois. (...) Só na inflexão. E sem mudar a letra. E no fundo era aquilo que ele estava querendo dizer, mas disse de uma outra maneira. As pessoas ficavam surpresas porque músicas que elas conheciam e cantavam, elas percebiam só depois o que aquelas músicas queriam dizer (LOPES, 2009: 168).

Como foi visto, não basta que o ator seja capaz de usar sua voz para valorizar as palavras do autor. Ter uma “bela” voz também não é mais tudo que se espera do ator. Até mesmo ser compreendido pelo espectador não é uma necessidade imperativa em todos os casos. Assim sendo, o “dizer bem o texto” é uma noção a ser problematizada. Aos entrevistados repeti uma mesma pergunta – “O que é, a seu ver, dizer bem o texto hoje no teatro?” –, e recebi respostas variadas, apontando para múltiplas possibilidades.

O ator Pedro Paulo Rangel valoriza a necessidade de clareza:

Eu acho que dizer bem o texto é dizer com clareza, em primeiro lugar, e com graça, com charme, com molho, com diferenciação... Isso é dizer bem o texto. Mas, sem dúvida, a clareza vem em primeiro lugar. A clareza do que aquele texto está dizendo (LOPES, 2009: 169).

Apesar de enfatizar a importância de se entender o que é dito, acrescenta as impalpáveis noções de *graça*, *charme* e *molho*, que representariam o “misterioso ingrediente” responsável por diferenciar um ator que *fala de maneira clara* do que se pode chamar de um *bom ator*. E falar *com diferenciação* sugere o uso do “Colorido Vocal”, conceito que será aprofundado na terceira parte deste capítulo.

O professor Hermes Frederico também reforça a relação entre dizer bem o texto e ser compreendido, através do bom uso da projeção e da articulação, e concorda com Pedro Paulo Rangel sobre apenas isso não bastar:

Dizer bem o texto não é só projetar e articular bem. Não é isso. É isso também. Isso, tem que ter. Tem que ter uma articulação precisa, sem ser artificial, tem que projetar adequadamente. (...) Ele tem que cativar. Mesmo que seja algo extremamente branco, neutro e sério. Mesmo que a estética do diretor, do encenador, seja tudo neutro. Mas, dentro daquilo, ele ainda conseguir, com uma sensibilidade x, tocar o público (LOPES, 2009: 164).

Quando fala sobre tocar o público por meio da sensibilidade, dialoga com a necessidade de um componente extra, difícil de objetivar por intermédio da fala, exposta por Pedro Paulo Rangel. Traz, ainda, a ideia de que a nitidez articulatória deve ocorrer, mas sem traços de artificialidade.

A definição dada pela professora Natalia Fiche acrescenta novos dados:

Eu acho que ele tem que perceber os diferentes ritmos. Ele tem que saber onde colocar as pausas. Ele tem que falar claro e abraçar sonoramente o espaço. Então, tem que estar com uma articulação clara e tem que falar o texto... Eu acho que um bom texto falado é aquele que tem toda essa diversidade dos ritmos. Onde tem uma pausa maior, onde tem uma pausa menor, onde falar mais rápido... Nas inflexões, vai brincando com a partitura vocal do texto... [...] Eu acho que é esse movimento mesmo das palavras, com ritmo, imagem da palavra, com clareza (LOPES, 2009: 134).

É possível identificar o pensamento de Glorinha Beuttenmüller no seu discurso pelo uso dos termos “abraço sonoro” e “imagem da palavra”. Glorinha Beuttenmüller (2003: 39) diz que, “Através da voz, exprimimos as nossas emoções. Falar bem é dar um abraço sonoro em quem nos ouve”. A expressão “abraço sonoro”, cunhada por ela, foi difundida no meio teatral e televisivo, associada ao método Espaço-Direcional-Beuttemüller como sinônimo de envolvimento com o público através da voz.

Natalia Fiche lembra também a importância do jogo com o ritmo, com as pausas e com as inflexões, enfatizando o valor do movimento do texto. E traz ainda o conceito de partitura aplicado à voz e ao texto.

A professora Rose Gonçalves aborda a ideia do que seria dizer bem o texto a partir do papel desempenhado pelo preparador vocal no mercado:

Eu acho que, para nós, preparadores vocais, acabou ficando uma fatia muito grande do mercado. Porque a gente precisa de todas as letras, senão a crítica vai falar mal. A gente precisa do tom, senão a crítica vai falar mal. E a gente precisa do envolvimento com o texto, senão a crítica vai falar mal. Quer dizer, aqui tem tudo. [...] E isso tem que estar num tom que seja confortável, que seja fidedigno para aquela história. E, além de tudo, não pode faltar letras. Não pode ser fiel somente à pontuação gramatical. A pontuação expressiva é aquela que comanda. E, também, nós é que vamos dar. Então, nós estamos com a fatia maior do mercado (LOPES, 2009: 144).

Em sua fala, ressalta a necessidade de precisão articulatória, de ajuste do tom, de envolvimento com o texto e da pontuação expressiva, recordando que ao ator não basta ser fiel à pontuação gramatical. Penso que o diretor Moacir Chaves (LOPES, 2009: 157) corrobora com a supremacia da pontuação expressiva quando diz que: “Dizer bem o texto é

saber respirar, saber os sons que você está produzindo, produzir os sons que você queira, criando o sentido que você queira, junto com aquele texto e o que você pode tirar dele”.

A professora Jane Celeste acrescenta a preocupação com a comunicação num sentido mais global, explicando que, para ela, dizer bem o texto:

É quando [o ator] consegue comunicar bem aquela proposta específica que ele teve, que o diretor teve... Lógico que é essa comunicação como um todo: corpo, voz, fala, expressividade de um modo geral. Então, para mim, dizer bem não é só articular bem. Para mim, esse dizer já tem essa conotação de comunicação. Dizer bem não é mais dizer bem só as palavras, como era antigamente. Para mim, dizer já virou comunicar. Globalmente (LOPES, 2009: 140).

Quando fala de comunicar globalmente, inclui a integração entre corpo, voz, fala e expressividade nesse processo, destacando, mais uma vez, que articular bem é importante, mas não é tudo. E já indica a necessidade de a comunicação estar de acordo com a proposta da encenação e da direção, concordando com a noção de adequação levantada por Alessandra Colasanti:

Eu acho que dizer bem o texto depende da adequação. Dizer bem o texto só dá para saber pensando no que as pessoas pretendem fazer. [...] A identidade, mas também a maleabilidade, a diversidade. A sua identidade é importante, mas tem um milhão de caminhos e possibilidades. Não tem um jeito. Tem vários jeitos. Até no próprio teatro contemporâneo. Moacir Chaves é teatro contemporâneo, Gerald Thomas é teatro contemporâneo, Jefferson Miranda é teatro contemporâneo, eu sou teatro contemporâneo. Cada um fala de um jeito a palavra, o texto (LOPES, 2009: 150).

Além de reforçar a dependência da adequação à proposta, para se avaliar positivamente a comunicação do ator, Alessandra Colasanti realça ainda outros pontos de importância capital: a identidade e a diversidade.

A identidade relaciona-se com a personalidade do ator, com a marca vocal que ele é capaz de imprimir em seus trabalhos e que permite que o público o reconheça e o admire. Por outro lado, o ator não deve ficar refém de sua própria “marca vocal”, e a maleabilidade, a possibilidade de variar os próprios recursos vocais conforme a proposta é uma habilidade vocal fundamental para o ator contemporâneo. É com extrema lucidez que Alessandra Colasanti exemplifica uma das características principais do teatro contemporâneo: a multiplicidade de tendências que se vislumbra em seu horizonte. E para que um ator esteja capacitado a trabalhar com diferentes diretores e tendências estéticas, é fundamental que o aspecto de plasticidade vocal seja abordado em sua formação.

Como os outros entrevistados, Moacir Chaves também enfatiza a necessidade de se ouvir e compreender tudo o que se diz como uma primeira etapa:

Alguém que diz bem o texto significa: eu ouço tudo o que ele fala. Eu não deixo de compreender as palavras. A não ser que seja uma atuação nesse sentido [...]. Mas tem a ver com articulação, tem a ver com o diafragma, tem a ver com isso tudo, e tem a ver com essa ideia mesmo de que lugar você está falando. Que tem que ser rápido. Um ator tem que pegar e entender [...] imediatamente (LOPES, 2009: 158).

Credita à articulação e ao trabalho respiratório, através do uso do diafragma, o caminho para conquistar essa etapa de clareza. E comenta uma outra habilidade essencial para o ator: a rapidez. Rapidez de pensamento, de entendimento e, também, de possibilidade de reação.

Em relação ao teatro pós-dramático, Lehmann atesta a presença – e mesmo a procura – de produções vocais que seriam consideradas defeituosas para os padrões tradicionais:

Nas lacunas da linguagem insinuam-se seus antagonistas e duplos: gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas escandem o conflito entre corpo e palavra. Ao passo que grupos de vanguarda renunciam à perfeição do discurso, trabalhos teatrais feitos intencionalmente com leigos não só permitem como propõem dicções não profissionais, valorizando a realidade concreta das sonoridades e dos dialetos – a heterogeneidade das competências linguísticas dos atores é admitida. (...) A oposição à perfeição artesanal deriva também da intenção implícita ou explicitamente política, e não apenas estético-teatral, de resistir à constante ameaça de enrijecimento do teatro mediante um perfeccionismo profissional estéril (LEHMANN, 2007: 252).

Poderíamos, numa leitura superficial, supor que tais modificações diminuiriam a imposição de uma técnica vocal apurada, uma vez que imperfeições vocais passam a ser bem aceitas e não se espera necessariamente que se entenda o que o ator diz. Porém, o que se percebe na prática é uma ampliação das qualidades vocais do ator contemporâneo.

Juntamente com as habilidades tradicionais de leitura – respiração, dicção e projeção –, é exigido do ator que tenha a consciência da dimensão comunicativa dos aspectos não-verbais de sua fala, assumindo uma atitude de ator-criador. O trabalho de pesquisa vocal torna-se prioritário.

Com a valorização da busca de investigação das possibilidades vocais do ator a interdisciplinaridade do ensino da voz põe-se em evidência. Para tentar dar conta desse desafio, parece fundamental que se procure adotar o pensamento que Santos (2006) identifica como o conhecimento do paradigma emergente:

O conhecimento do paradigma emergente tende assim a ser um conhecimento não dualista, um conhecimento que se funda na superação das distinções tão familiares e óbvias que até há pouco considerávamos insubstituíveis, tais como natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjectivo/objectivo, colectivo/individual, animal/pessoa (SANTOS, 2006: 64).

Transpondo essa característica não dualista para o trabalho com a voz do ator, é possível pensar que nosso obstáculo maior está na forma de lidar com as dicotomias verbal/não verbal, saúde/arte, técnica/espontaneidade, corpo/voz, além das descritas por Boaventura Santos. Ao mesmo tempo, não se pode perder de vista o caráter essencialmente relacional do teatro, centrando o estudo/ensino da voz na relação ator-espectador.

A investigação feita junto aos entrevistados, sobre o que poderia ser considerado “dizer bem” o texto no teatro, neste início de século, indica um ponto central em que todos concordam: a clareza na dicção do texto continua fundamental, mas não esgota o assunto. É igualmente importante que o ator tenha consciência do poder de comunicação de sua voz falada – com seus aspectos verbais e sonoros –, que desenvolva todas as suas possibilidades corporais e vocais no sentido da flexibilidade e que tenha inteligência para se adequar aos múltiplos caminhos do teatro contemporâneo.

Referências bibliográficas

Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1958.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. *O que É Ser Fonoaudióloga: memórias profissionais de Glorinha Beuttenmüller, em depoimento a Alexandre Raposo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Clarisse Mendes. *O Ensino da Voz na Formação do Ator*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNIRIO: Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTOS, Boaventura. *Um Discurso Sobre as Ciências*. São Paulo: Cortez, 2006.