

## A VOZ DO ATOR: UM RASTREAMENTO HISTÓRICO DA RELAÇÃO ENTRE A VOZ E A VERDADE CÊNICA

Ricardo Di Carlo Ferreira<sup>1</sup>  
Elvira Fazzini da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo realizar um estudo de revisão bibliográfica, que venha a indicar características das sucessivas mudanças na abordagem do tratamento da voz atorial, da Antiguidade à Contemporaneidade, considerando autores e tendências das pedagogias do ator capazes de elucidar os paradoxos de entendimento em voz nos dias de hoje. Ênfatiza-se a importância do Programa de Iniciação Científica – PIC, em Teatro, da UNESPAR, no processo de profissionalização do pesquisador-artista no âmbito nacional, na medida em que proporciona a inserção do acadêmico em formação em atividades de pesquisa no Ensino Superior, espaço em que se desenvolveu o estudo ora apresentado. As reflexões aqui destacadas se dão em meio a um breve e resumido rastreamento histórico de alguns dos postulados fundamentais que delinearam a voz do ator para a compreensão do *status* que a expressão vocal possui hoje a partir da investigação e atualização da relação entre a voz atorial e a verdade cênica – conceito stanislavskiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia. Voz. Atuação. Verdade cênica.

## THE ACTOR'S VOICE: A HISTORIC OVERVIEW ON THE RELATIONSHIP BETWEEN VOICE AND SCENIC TRUTH

**ABSTRACT:** This article aims to analyse how different approaches through history, from Ancient times to present days, deal with the actors' and actresses' voice, taking into account a set of authors and trends from theatre pedagogy which may elucidate the paradoxical current stances on voice. It is also emphasized how important the Scientific Initiation Program (Programa de Iniciação Científica - PIC) in Theatre, from the University of the State of Parana, is in the process of professionalization of the researcher-artist, as it provides the student's insertion in research activities of Higher Education level, under which this study was developed. The discussion in this article highlights some fundamental concepts through which the voice expression has acquired its current status of importance. From a brief historic overview to an investigation of the profitable relation between Stanislavsky's concept of "scenic truth" and the acting voice, we aim to shed some further light on these reflections.

**KEYWORDS:** Dramaturgy. Voice. Acting. Scenic truth.

1 Especialista em Metodologia do Ensino de Artes – Uninter. Acadêmico do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Iniciação Científica (PIC) na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: ricodicarlo@gmail.com

2 Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Assistente e Orientadora do Programa de Iniciação Científica (PIC) na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: elvira\_fazzini@yahoo.com.br

## 1 PERCURSO HISTÓRICO SOBRE A FORMAÇÃO DA VOZ ATORIAL

Este artigo propõe um estudo a partir da metodologia de revisão bibliográfica, que possibilite a compreensão acerca dos caminhos historiográficos da relação com a voz do ator e a verdade cênica. Para tanto, produz um breve rastreamento histórico das notáveis transformações das abordagens do tratamento ou preparação vocal ao longo dos séculos, pontuando aquilo que fora outrora agregado e/ou dissipado na relação entre o percurso da voz e a verdade cênica. Dito de outro modo, este estudo investiga a relação histórica da verdade cênica ligada estreitamente à *performance* vocal atorial, promovendo um rastreamento deste interstício para melhor compreender o *status* que esta imbricação possui hoje.

O objetivo principal da pesquisa, o de compreender o papel da voz na concretização da verdade cênica, nos marcos do tempo presente, apoia-se, em primeira instância na historicidade da formação da voz atorial. A razão disso se dá pelo fato de que a profissionalização do ator ocidental remonta à Antiguidade e, desde o seu princípio esteve atrelada ao ato de se servir a um texto (religioso/literário/trágico/dramático) caminhando nesse percurso ora pela sua sacralização, ora pela sua negação. Chegando, nos dias de hoje, ao entendimento de que é apenas mais um dos elementos incorporados ou não à arte de ator, a depender da escolha estética que se faz na obra atorial ou até mesmo da linguagem artística em que tal ofício é exercido.

Em consequência disso, sabendo que o trabalho essencial do ator, a atuação, converge contemporaneamente para dramaturgias múltiplas, abarcando a sensorialidade do movimento, do som, da imagem, da palavra, e a diluição de outras artes na linguagem e ofício de ator, que se dá no teatro, no cinema, na *performance*, e até mesmo em outras manifestações artísticas.

Dito de outro modo é necessário que se enfatize que tratar sobre o trabalho do ator contemporâneo não é o mesmo que falar de teatro contemporâneo (ator e teatro não são sinônimos, apesar da estreita relação), uma vez que o ator é um profissional que trabalha, também no teatro, mas não apenas nele, com exceção é claro dos profissionais

que se autointitulam exclusivamente atores/atrizes de teatro por escolherem trabalhar unicamente neste espaço cênico. Deste modo, o ator é um profissional que atua e *performa* em outras linguagens artísticas, a exemplo do entre-lugar do teatro e do audiovisual.

Feita essa ressalva, diante das sucessivas mudanças históricas que o trabalho do ator experimentou ao longo da história, o texto falado encarou diversas transformações em sua expressão na *performance* da oralidade atorial. Constatam-se, em sua evolução alguns equívocos e desafios construídos a partir de leituras parcialistas da historiografia do ator e postas ao intérprete contemporâneo.

Notoriamente, sabe-se que desde os primórdios a formação do ator se dava eminentemente pelo estudo da voz e, não é exagero dizer que o foco residia sobre a palavra, em respeito à tradição milenar da oralidade imbricada à escrita. De acordo com Carvalho (1989, p. 12) na “Grécia antiga o ator era “uma voz e uma presença” (...) em Roma tornou-se um corpo discursivo, enquanto no teatro da Idade Média foram os eclesiásticos e homens do povo hábeis na dicção” (CARVALHO, 1989, p. 9). Ainda nesse sentido, de acordo com Roubine (2003) essa tradição é mantida por meio dos chamados tratados de dicção, que ditavam as regras sobre como bem falar o texto em cena.

Como é possível constatar, por muito tempo, houve essa relação de subserviência da cena ao texto. No passado recente, a formação tradicional do ator esteve atrelada ao “falar bem” e “colocar-se bem” na cena” (ASLAN, 1994, p. 3). No entanto, as mudanças ocorridas, especificamente, a partir das proposições cênicas emanadas no século XX, romperam com a supremacia textual instaurada na tradição teatral ocidental deslocando o foco do trabalho do ator, da voz para o corpo. Adiante, falaremos um pouco mais sobre essa ruptura.

Nos marcos do passado, a imagem do ator diluía-se a do declamador, isso, porque a atuação e a própria formação do ator estava atrelada a ideia de declamação; com o passar do tempo a própria classe teatral passou a se opor a esse entendimento, preferindo o termo dicção. Sabe-se que no século XVI, “tendo em vista o caráter litúrgico, a voz era tecnicamente solene e nobre e sempre tratada com especial importância, promovendo forte contraste com os atores do teatro profano e popular” (CARVALHO, 1989, p. 33). É possível notar que o modo de se utilizar a voz durante as apresentações teatrais atendia a

convenções específicas. Chegando mesmo, a serem formalizadas em tratados de dicção, como já foi mencionado anteriormente. Inúmeros desses escritos foram publicados na França e difundidos pelo Ocidente, no século XVII são célebres: *Pensée sur la déclamation* de Riccoboni (1738), *Traité sur la déclamation théâtrale* de Joseph Dorat (1771); no século XX: *L'Art de dire* de Léon Brémont, *Le Traité pratique de diction française* de Georges Le Roy (ASLAN, 1994). Assim sendo, há constataadamente, uma formação eminentemente vocal do ator, porém com o *locus* em se servir o texto. Isso não é o mesmo que dizer que não haviam outras manifestações expoentes, que agiam por outro viés, como é o caso da *Commedia dell'Art*, por exemplo, que nada obstante representa um marco no trabalho vocal do ator ocidental, dado que essa vertente teatral repudiava a ideia de que o ator seria um declamador, pois priorizava a concepção de que o ator representava, e não apenas falava bem um texto. Nesse sentido, o

dualismo entre teatro literário e teatro popular ressurgiu na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolvem-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica já começa a ser esta: o teatro das Cortes é escrito, forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, (...) o teatro do povo é improvisado (...) (JACOBBI, 1956, p. 22).

Outro momento marcante, que altera a relação do trabalho do ator com a sua própria voz ocorre no século XIX, pois se alastra, então, um estilo acadêmico de representação. No ano de 1832 é publicado na Itália *Lezioni di declamazione d'arte teatrale* por Antonio Morrocchesi; o livro “destaca a importância da voz e ainda apresenta lições de ênfase, pausas, tons de voz matematicamente medidos, além de articulação e pronúncia” (CARVALHO, 1989, p. 71). Esses modelos de atuação eram em outras palavras os mesmos tratados de dicção, porém recontextualizados e cada vez mais rigorosos; esses foram se espalhando pelo mundo e preponderavam atribuir um ordenamento lógico e preciso aos modos de se enunciar o texto esmeradamente.

Os ecos desse pensamento chegam ao século XX, que terá a dicção, ainda, como fator primordial ao ator, nas suas cinco primeiras décadas. Para mensurar isso, de acordo com Aslan (1994), o célebre ator de cinema francês Henri Rollan (1888 – 1967) “achava que o ator ideal deveria ser ao mesmo tempo filólogo, linguista, fonoaudiólogo etc” (ASLAN, 1994, p. 7). Entretanto, nesse mesmo século, existe uma divisão de pensamento,

de um lado os mantenedores da força da dramaturgia escrita, tais como Jacques Copeau, Charles Dullin, e do outro Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Étienne Decroux e Antonin Artaud que promulgavam a feitura de um teatro livre da subserviência ao texto.

Essas reações contra o textocentrismo promoveram a dessacralização do texto que nem sempre apregoavam por consequência o abandono da escrita, mas afirmavam que ela poderia ser coletiva, fruto de improvisações e, sobretudo que o texto deveria perder o caráter solene que a imagem universitária difundiu ao longo dos anos.

Assinala-se, que o teatro foi o local predominante, quase que exclusivamente de atuação do ator até esse momento da história, visto que somente no início do século XX há o advento da arte cinematográfica, e que a voz do ator demorou certo tempo a ser integrada a sétima arte.

Na linguagem teatral, sabe-se hoje, que o papel do texto não é o de determinar a cena, mas que pode e comumente faz parte dela, mas ele em si não é o teatro (RYNGAERT, 1996). Esse modo de ver a dramaturgia impactou na relação entre o ator e o seu engajamento com a voz falada. Uma vez que a partir das sucessivas descobertas nos estudos do corpo que surgiram nas últimas décadas do século XX, em que se privilegiaram as tendências teórico-práticas de interesse pela corporeidade, houve o ancoramento da linguagem corporal, e aos poucos o foco do ator foi desviando-se da voz e alojando-se no corpo, na expressividade corpórea, a exemplo de Étienne Decroux, que também abalizava que a encenação era mais importante do que o texto, chegando a afirmar que “devemos ensaiar a peça antes de escrevê-la; que o teatro é a arte do ator” (DECROUX *apud* BURNIER, 2001, p. 42).

Nesse contexto, a força e a importância da *performance* oral no trabalho do ator esmaeceu, possivelmente frente à desvalorização da palavra e do autor, em face dessa virada na história do teatro na qual a ordem de importância no organograma teatral se inverteu, o texto e o autor perderam lugar para o diretor/encenador. Não demorou muito e passou-se a falar prioritariamente de uma cena sensorial, em que a experiência, a criação de estado era mais importante do que a palavra/texto e a sua inteligibilidade, dentro de algumas proposições artísticas. Falamos, então, do ator que habita e opera no teatro de criação de estados, no entanto não são todos os que se direcionam exclusivamente a esse

tipo de produção, porém alguns replicam a *performance* oral praticada no teatro de criação de estados, em atuações fora de contexto, ignorando que cada técnica deve servir à sua própria linguagem. Pode relacionar-se a isso a negação de um teatro universitário por parte de alguns artistas da cena, pois esses negam uma academização do teatro. É o desejo deles não servir as clausuras da teoria, posto que muitos dos propositores das vanguardas teatrais reagiam contra o domínio literário na cena.

Nesse cenário e, apesar de os teóricos mais apaixonados tentarem anunciar novas eras na esfera da atuação, em que a palavra/texto sejam completamente sublimados, hoje a partir das teorias da Pós-modernidade já temos a consciência de que mais de uma vertente teórica-prática convivem temporalmente, e que não abandonamos totalmente uma corrente de pensamento, possuímos um passado, e ele está reverberando em nós.

Não obstante, a *performance* oral quando à serviço da verdade cênica vem sendo comprometida, visto que é frequente constatar *performances/atuações* de atores visivelmente despreparados em seu trabalho vocal, em que se observam um não ordenamento com a corrente estética que se pretendia levar à cena. É importante ressaltar que o teatro dito Pós-moderno ou da escola dita Contemporânea, pode e já conquistou a licença poética para proferir em cena rupturas com a palavra articulada no campo da enunciação, mas o problema relatado aqui, diz respeito à cena em que se pretendia alcançar a enunciação com vistas à execução da ação dramática de forma articulada, e que não o faz, por ausência do domínio técnico vocal do intérprete cênico.

Tal questão parece inicialmente ter relação com equívocos teóricos, na interpretação equivocada, daquilo que foi proposto pelas vanguardas artísticas do século XX: a libertação às amarras do texto, como o bem fizeram, à vista disso, de acordo com Lehmann (2007), “o *status* do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia” (LEHMANN, 2007, p. 247). O referido autor ainda assevera que não se visa mais o diálogo e sim a multiplicidade de vozes no teatro pós-moderno, no que diz respeito à linguagem e palco. Esses postulados em que o teatro vai se circunscrevendo, criam a chamada Estética da Perturbação, que em suma se tratava da admissão de modos de falar “não profissionais”, ao passo que a coerência estética, da impressão de quadro é sacrificada em favor de um choque de percepção linguística (LEHMANN, 2007).

Assim sendo, tal postulado é uma decisão estética, o estranhamento, e a deterioração da articulação das palavras é intencional e política, plástica e artística, no campo em que é operada propositadamente. Esse estilhaço sobre a voz no teatro está inserido no contexto dessa estética artística de vanguarda teatral desse momento.

Ainda nesse sentido, Lehmann (2007) afirma que deveria ser escrita uma história do novo teatro moderno, sendo a história da perturbação do texto e da cena. O referido autor ainda assevera que “o teatro não interpreta figuras e tramas de um texto; antes articula sua linhagem como realidade estranha e perturbadora em um palco que se deixa inspirar por sua singularidade” (LEHMANN, 2007, p. 247-249). É necessário que se atente que Lehmann (2007) fala do teatro de “não interpretar”, isto é, esta corrente não traz postulados ao ator-intérprete, pois o ator que trabalha com o teatro dramático, interpreta (visto que é uma demanda colocada pelo próprio mercado cênico), porquanto, opera por meio da vertente estética da interpretação de forma preponderante em atuação, corolária a palavra articulada, ainda nos dias de hoje. Em especial, aos atores que transitam pelo entre-lugar de atuação do teatro e do audiovisual.

Feita essa ressalva voltamos a falar sobre a Estética da Perturbação, que promulgava outro modo de se fazer teatro, no qual o ato de fala poderia ser o acontecimento, destacado da ação, mas não encadeado, não ordenado à ação dramática, conceito esse oriundo do Teatro Dramático. Assim sendo, Lehmann (2007) propõe um teatro Pós-Dramático, o que apresenta um grande rompimento, pois subtrai a percepção de que a palavra pertence ao falante. O ato de falar é nessa proposta um corpo estranho. As gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas, ou seja, o conflito entre o corpo e a palavra é admitido pelas vanguardas teatrais; heterogeneidade dos dialetos e sonoridades do ator são aceitas. Portanto, agora se abrem portas para um impulso antiprofissional no teatro. Isso surge como abordagem, também política, e não apenas estético-teatral à ameaça de um possível enrijecimento e estagnação no teatro (LEHMANN, 2007).

Torna-se primordial que se assinale que estas premissas de vanguarda surgem num novo período da História, e que o surgimento do Teatro Pós-Dramático, não é a eliminação do Teatro Dramático, pois esse continua a existir. Dito de outro modo, esses movimentos artísticos convivem entre si, temporalmente falando.

Retomando a problemática da prática declamatória: O horror construído na história da encenação em relação à declamação nascia da comparação a uma leitura mecânica, sem vida, sem verdade cênica, que nada tinha a ver com o esboroamento do trabalho vocal do ator. As propostas que se assemelham a esse tipo de leitura dizem respeito especificamente às suas próprias vertentes estéticas, e não a todo o teatro que se fez e faz. A respeito disso, Aslan (1994) nos diz que:

A discussão é eterna. (De fato, todos os métodos são bons, só nos levantamos contra eles quando são mal aplicados). Esta discussão se justifica quando o declamador é incapaz de “atuar” e se assemelha mais ou menos a um leitor inteligente a ler em voz alta: o perigo contrário é que os partidários da “atuação antes de mais nada” muitas vezes negligenciam o estudo da dicção e experimentam um dia ou outro dificuldades cuja natureza e solução ignoram. Finalmente, os dois procedimentos deveriam se reunir caso fossem praticados cuidadosamente: estudar uma cena a partir de um texto e chegar à interpretação, ou partir da interpretação e chegar ao texto (ASLAN, 1994, p. 6).

Nos marcos do presente, no entanto, se sabe que a tradição declamatória não existe mais, nem muito menos a subserviência ao texto. Porém, existe o Teatro Dramático, o Cinema Realista, e por consequência o ator-intérprete, que muitas vezes atua nesse entre-lugar da arte. Assim, ao dizermos que a supremacia textual é obsoleta, não equivale a dizer que o texto foi extirpado da encenação contemporânea.

As teorias e as correntes estéticas alimentam retroativamente o fazer cênico, convivendo entre si. Há espetáculos e filmes, que vão se utilizar da verossimilhança na encenação e, portanto, na voz, bem como há obras que não fazem o uso disso por uma opção estética. No entanto, é importante lembrar, que apesar de a sacralização do texto e a tradição declamatória estarem ultrapassadas e de haver novas percepções sobre a voz e a palavra, o estudo aprofundado da voz na cena urge, e, é vivaz para a produção contemporânea. As estéticas do presente (tanto as que fazem uso da voz articulada, como as da não-articulada) possuem demandas profissionais técnicas específicas. E, em ambas a técnica vocal se faz necessária, seja pela saúde vocal do ator ou pela efetividade da encenação, em outras palavras, pela concretização da verdade cênica do objeto artístico.

## 2 UMA IMBRICAÇÃO HISTÓRICA: A VOZ E A VERDADE CÊNICA

É elementar o papel do ator intérprete nos processos comunicacionais em teatro ou cinema: sua tarefa é a de comunicar o personagem, a cena, de forma *verdadeira*. Levando-se em consideração que o fazer do ator se dá através de um exercício de arte guiado pelo corpo, pela voz e pela atuação (de um texto, de uma ideia; sobretudo de uma cena), investiga-se aqui o trabalho do ator – a comunicação feita pelo intérprete cênico, procurando entender qual o *status* da voz do intérprete cênico em deferência à busca pela efetivação do fenômeno de concretização da verdade cênica. Na medida em que nos marcos do presente, passou-se a compreender que

a voz do ator como elemento formador da cena representada tem real importância no conjunto da obra. Juntamente com a parte gestual, a entonação, as expressões faciais, a voz forma o arcabouço da encenação teatral. Talvez nunca tenhamos pensado na voz como elemento de nossa condição ímpar de seres humanos; no entanto, ela tem uma função determinada – servir a linguagem. A voz, na sua relação íntima com a linguagem, fornece identidade e inteligibilidade que, somada ao investimento pulsional e afetivo, ganha energia vital e torna-se audível. Com efeito, pela voz construímos o suporte material da verbalização do pensamento e da expressão ligada à palavra (SILVA, 2008, p. 41).

Até agora se explanou muito sobre a história da voz do ator no teatro, pelo fato de que historicamente esse foi o principal canal de difusão da linguagem atorial (a atuação), porém com o surgimento do cinema, a presença do ator passou a mesclar-se à linguagem audiovisual, que em geral interessa-se pelo ator de caráter intérprete cênico, isto é, aquele ator que está a serviço da cena, e, se está a serviço da cena, que em geral surge de um roteiro prévio, a relação texto-representação não morreu. Na esfera atorial é de conhecimento que no teatro, também não houve o óbito do texto, apesar de seu rompimento com as amarras que outrora o mesmo efetivava. Assim, o que se pretende reforçar aqui é o fato de que se emblematicamente o ator convive com o texto, e com os meandros da interpretação em atuação, isto significa, que no campo da voz, a enunciação e seus “problemas específicos da tradução da cena” (PAVIS, 1990, p. 124) são competências com as quais o ator contemporâneo ainda tem de lidar, uma vez que o cinema absorve esse tipo de trabalho (a atuação pelo viés da interpretação). Além disso, torna-se importante frisar, que o próprio teatro dramático, que preconiza o ator a serviço do texto também se faz presente ainda nos dias de hoje. E não é a toa que dos itens caros à comunicação do

intérprete cênico, a voz é um elemento integrador da cena, e “é o principal instrumento de comunicação, embora possamos nos comunicar de várias outras formas: olhares, gestos, sinais, expressões faciais, etc” (SILVA, 2008, p. 41).

É interessante pensar, que no decorrer da história do ator houveram técnicas, interesses e desejos, que ditavam a atuação, tanto por parte daquele que assiste como daquele que executa (o atuante); desejos daquilo que se queria fazer *em* e *na* cena, e daquilo que se queria assistir, havendo sempre uma busca para efetivação da ação dramática, com vistas ao sucesso do espetáculo/filme por meio do comum acordo entre ambas as partes. Dito de outro modo há uma convergência histórica de interesses dos realizadores e espectadores, que em suma possuem um ponto de convergência, o conceito de verdade cênica – promulgado pelo russo Konstantin Stanislavski –, que se alastrou pela história da cena e vai de encontro ao entendimento da atuação mecânica.

Representar verdadeiramente significa ser exato, lógico, coerente, empenhar-se, sentir e atuar em uníssono com o seu papel. Se assumirem todos estes processos interiores, e ajustá-los à vida física e espiritual da pessoa que estão representando, vocês estarão fazendo algo que chamamos de viver o papel (STANISLAVSKI, 1998, p. 35).

Notadamente, a partir da promulgação histórica feita por Stanislavski no século XX, a verdade cênica exigiria do ator outro nível de trabalho vocal, que romperia com a estereotipação da enunciação tipificada. Nesse momento, era fulcral que o ator imprimisse em sua voz, uma interiorização orgânica sutil, e ao mesmo tempo plástica e artística que prendesse o interesse do espectador. Uma vez que Stanislavski (1998) asseverou que:

A verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. (...) É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade. (...) Para que seja artística aos olhos do ator e do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade. (...) O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística. (...) A partir do momento em que o ator e o espectador passam a duvidar da realidade [da vida do ator na peça], a verdade se esvai, e com ela a emoção e a arte (STANISLAVSKI, 1998, p. 205).

O conceito de verdade cênica foi amplamente abordado nas teorias da cena, ao longo dos anos, especialmente, após ter sido cunhado por Stanislavski, tendo sido esmiuçado e desdobrado por seus sucessores. Para melhor compreensão: Peter Brook, por exemplo, “freqüentemente se remete ao termo centelha da vida para se referir a uma

idéia de um teatro de fortes qualidades expressivas, devido a sua alta capacidade, entre outras, de “prender” a atenção do espectador” (LEITE e SILVA, 2007, p. 156). Em corolário a isso, Burnier (2001) nos fala sobre a técnica-em-vida do ator, que traz a ideia do todo, visto que em suma diz respeito a materializar em si (no ator) o impulso genuíno de criação, portanto atualiza e congrega outra camada de percepção sobre o conceito na atuação.

Nesta esteira, num espcoco de tempo ainda mais recente Melo (2011) afirma que:

Quando se diz que o ator precisa convencer o espectador, não se trata de convencê-lo de que sua personagem está certa, de que a fala da personagem condiz com a verdade; não se trata de convencer o espectador dos argumentos da personagem. Trata-se, sim, de fazer o espectador acreditar na verdade da eloquência, na verdade da *performance* da atuação (MELO, 2011, p. 98).

Como já foi dito anteriormente, a voz não se aparta da atuação, e sempre está sendo modulada de acordo com os interesses que a cena propõe. Historicamente, essa preocupação em se materializar a verdade à cena, foi sendo sutilmente alterada, ganhando outros níveis de entendimento, mas foi recorrente a preocupação dos artistas cênicos com tal fator, uma vez que,

já, no século XVIII, houve uma ruptura no modelo tradicional de interpretação. Alguns teóricos perceberam que a técnica vocal era necessária, porém insuficiente, pois apesar do ator precisar da técnica, precisava também aprender a derramar lágrimas naturalmente e assim, os papéis ternos, em oposição aos furiosos, são os que suscitam a compaixão. Aí então, é solicitado o magnetismo do ator, sua presença constante para mobilizar a afetividade, este então, precisará mostrar toda a sua capacidade num e noutro papel, ou seja, nos papéis afetuosos, ternos ou furiosos e também nos cheios de raiva e rancor (SILVA, 2016, p. 85).

O que se pode depreender de tal dado histórico é o fato de que a verdade cênica em atuação é intrincada à verdade vocal, mesmo com o abandono da supremacia do texto e do esboroamento da declamação. Assim, a técnica vocal nunca deixou de ser considerada necessária historiograficamente, mas ela não era o todo, pois como já foi dito acima, para atuar não basta que se declame um texto em voz alta, isto posto é imprescindível que numa representação dramática o texto seja dito de forma audível, articulada, e que explore nuances vocais que só um intérprete profissional é capaz de materializar na cena.

De todo é salutar, inclusive a importância do ato de desvelamento da pesquisa em voz do ator, nos mais variados campos do conhecimento – da fonoaudiologia, do teatro, da cena, da linguagem estritamente atorial. Dado que Stanislavski (2015) já dizia:

Nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sem sentimento. Lá as palavras não podem se apartar das idéias quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda a sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens anteriores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e, por intermédio deles, conjuntamente no público (STANISLAVSKI, 2015, p. 165).

Contemporaneamente, de acordo com Melo (2011, p. 100) a suma dos escritos sobre a expressão vocal do intérprete cênico aponta a “voz sendo dita como reveladora da verdade do ser”, isto é, parece ser prerrogativa do trabalho do ator, a voz imbricada à verdade cênica, entendida, hoje, como a verdade do próprio falante/atuante/intérprete. Neste sentido, a referida autora ainda assevera que “está sendo escrito também uma grande necessidade de o ator dizer a sua verdade, de dizer verdadeiramente” (MELO, 2011, p. 100). O que aponta para os desígnios que as pedagogias contemporâneas aferem sobre o trabalho do ator sobre si mesmo, num trabalho total de atuação, que por consequência exige e demanda a impressão da verdade na enunciação vocal, dado que a voz revela. Essa necessidade de imprimir a verdade na fala, na encenação, evoca um desafio ao ator contemporâneo, que deve atuar “não só com as palavras, mas com elas também, e com seu corpo, com suas entranhas, sua alma, seu coração e mente, com todo o seu ser” (MELO, 2011, p. 100).

Demarca-se, portanto, uma consciência já tomada nas teorias da cena, a de que não se separa na linguagem atorial, voz de atuação. De acordo com Burnier (2001) a voz é um prolongamento do corpo; um braço do corpo do ator. Nesta medida é possível depreender que a ação vocal é uma das partes estruturantes do trabalho do intérprete cênico, e a depender da natureza/profissionalização do ator, ela pode ser o fio condutor da verdade cênica, e que tal sapiência advém de um percurso construído, rastreado, inquirido e investigado por vozes múltiplas, historicamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a imbricação entre a voz atorial e a verdade cênica contemporaneamente significa realizar um esforço premente de não separação daquilo que é uma coisa só. Recorrer à história se faz necessário para entendermos que levamos

séculos para aceitar que voz é corpo e corpo é voz. A atuação é um exercício complexo, que integra a totalidade do ator, exigindo a necessidade de um processo constante de autoconhecimento, visto que o próprio ator por sua natureza humana é mutável.

Ao separarmos no passado a voz do corpo, nos especializamos até a exaustão por meio dos resultados que poderiam ser obtidos por um viés ou outro, fosse o do corpo ou fosse o da voz. Ignoramos o fato de que a separação entre o corpo e a voz é uma concepção, portanto uma ideia, e, por consequência, fruto da mente. E, mente, também sabemos é corpo. Logo, é vivaz que o ator/atriz conheça a si mesmo. Ao analisar a voz atorial por meio do rastreamento histórico aqui produzido a respeito das sucessivas mudanças na abordagem do seu tratamento e *performance*, fica exposto o modo como operamos, ensinamos e pensamos a linguagem atorial. É certo que o mercado cênico coloca demandas a atuação e a *performance* do intérprete, porém, mesmo diante disso, o trabalho do ator deve ser encarado de forma não fragmentada, por mais que façamos distinções terminológicas construídas historicamente.

Assim sendo, um caminho possível para o ator/atriz ante as tendências cênicas contemporâneas, seria a constante inter-relação dos itens caros a atorialidade, seja no seu processo de profissionalização ou até mesmo na prática de seu ofício. Nesta esteira, assinala-se a constatação eminente de que falamos hoje sobre o binômio corpo-voz, isto é, da voz não apartada do corpo, e, de um ator/atriz que se utiliza de si mesmo, do seu autoconhecimento para imprimir a sua verdade via atuação, criando assim a verdade da e na cena.

## REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica / problemática da técnica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator: da técnica a representação**. 2ª Edição. Campinas: Unicamp, 2001.

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

JACOBBI, Ruggero. **A expressão dramática**. Rio de Janeiro: Inlimec, 1956.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LEITE, Martha Dias da Cruz. SILVA, Eusébio Lobo da. A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.2, p.156-169, jan. 2007.

MELO, Leonor Cristina Cabral. **A voz como revelação do corpo: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2011.

PAVIS, Patrice. **O teatro no entrecruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução as grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SILVA, Elvira Fazzini. A voz do ator contemporâneo e sua relação com as novas mídias. **Interlinguagens**, 2016, v. 7, pp. 83-96.

SILVA, Elvira Fazzini. **Consciência corporal e preparação vocal: apontamentos para o trabalho de voz com alunos de artes cênicas**. 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 2008.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A construção da personagem**. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Manual do ator**. Martins Fontes. São Paulo: 1998.

Recebido em: 20/12/2018

Aceito em: 09/04/2019