

Voz na Cena Teatral: produções de um corpo ressoante ou instrumento do ator?

*Rose Mary de Abreu Martins**

*Léslie Piccolotto Ferreira***

Pacheco SV. O Corpo Ressoante: Voz, Palavra e Desejo em Cena. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília. 2009; 8(2):9-17.

O artigo da professora de teatro e atriz, Suliam Vieira Pacheco foi elaborado em 2009, mas consideramos sua revisão oportuna no sentido de fomentar reflexões sobre variadas questões decorrentes do estudo e pesquisa sobre a voz profissional, especialmente no que se refere à vocalidade teatral, até porque trata-se de um tema pouco dissertado.

A autora expõe sua preocupação quanto à falta de estudos sobre conceitos referentes às questões vitais para o teatro, ao ressaltar como exemplo a ideia de corpo como “aparato físico” ou como “organismo” defendido nas práticas de diretores e encenadores renomados como Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugenio Barba, entre outros. Esses teóricos tiveram suas obras divulgadas até a primeira metade do século XX e seus discursos tomados como referência incontestada nos espaços de formação de atores e da produção teatral ocidental.

Para tanto, nesse primeiro tópico, a partir da noção de corpo como aparato físico, Pacheco resolveu iniciar sua reflexão tomando por base Constantin Stanislavski¹ (1836-1938), que é considerado o maior expoente da estética realista

no teatro, além de responsável pela sistematização da primeira proposta para formação de atores no ocidente.

Pacheco chamou atenção para o que defende Stanislavski¹, quando ressaltou que, as pessoas em geral não sabem como utilizar o aparelho físico dotado pela natureza. Segundo o autor, elas não sabem como desenvolver essa matéria prima nem como mantê-la em ordem. Apresentam músculos flácidos, má postura, peito encovado, demonstrando insuficiência de treino e inépcia no uso desse aparato físico.

No segundo tópico, ao partir do conceito de corpo como “organismo”, a autora ora resenhada resolve, dessa vez, observar aspectos conceituais no urdimento do teatro experimental contemporâneo ao tomar como foco Jerzy Grotowski² (1933-1999), em que é abordada a busca por uma estética totalmente desvinculada de qualquer apoio tecnológico seja cenários, figurinos, iluminação e música reproduzida tecnologicamente e, até, ao vivo. Apoios, que segundo ele, contribuem para retirar do foco central da atuação, a saber, o corpo do ator e sua relação direta com o público, elementos esses, fundamentais para distinguir a

* Doutoranda do Programa de Fonoaudiologia da PUC-SP; ** Professora Titular da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde – Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da PUC-SP

linguagem teatral de outras linguagens artísticas, em especial da linguagem do cinema e da TV.

No entanto, torna-se evidente, no discurso da autora, que o fato de Grotowski² centrar o ato do fazer teatral no corpo do ator em cena e, conseqüentemente, no processo exaustivo de treinamento desse corpo, ainda não implica em avanços conceituais. Quanto à definição do corpo em *performance*, compreende que suas teorias pregam uma visão segmentada entre o ator e seu corpo.

Afirma que a estética deve ser livre de qualquer supérfluo, ou seja, tudo que não é humano deve ser desprezado na cena. E assim, ignora totalmente a teoria da multiplicidade, essencial do fazer teatral por se basear na produção de sentido a partir da soma de elementos da cena.

Nesse terceiro tópico, a autora resenhada ressaltou que, embora Peter Brook³ considere o corpo como mediação entre a natureza e a cultura, seu teatro também reforça esse conceito reducionista, mesmo que seu teatro seja defendido por ele como essência, além de caracterizado pelo aspecto coletivo que propõe um fazer teatral com base em treinamentos, ensaios públicos e na realização da *performance*.

Desse modo, concluiu que Brook³ e Grotowski², consideram a mediação da cultura no corpo dos atores como um assoreamento, por isso, a necessidade de pesquisar um ‘corpo espontâneo’, ‘puro’, ‘instintivo’, que responda aos estímulos sem resistências.

Partindo dessa premissa, defendeu que o teatro como um “espaço vazio”³, em que até mesmo as convenções teatrais podem ser entendidas como obstáculos à cena, a voz e a palavra que são associadas à cultura e, conseqüentemente, as vocalidades em cena, resultam apagadas do pensamento teatral e, frequentemente, da própria cena.

Pacheco vai mais além e afirma que, embora o teatro de Eugenio Barba considere o corpo cultura em si, pesquise uma antropologia teatral tanto quanto o teatro de Brook³ e Grotowski², procure por um cerne universal que analise o homem em *performance*, denomine de cotidiano/extra cotidiano os possíveis modos de ação do corpo dos atores, e ainda afirme os hábitos adquiridos socialmente são reconhecidos como ‘técnica cotidiana’ e as demandas do corpo no palco, como ‘técnica extra cotidiana’, mesmo assim, seu teatro

também faz surgir a noção de corpo como um instrumento.

Ao considerar os que se insurgem contra a palavra no teatro no século XX, destacou Antonin Artaud⁴ (1896-1948) que desprezava a palavra, mas a palavra morta nela mesma, a palavra viciada, desgastada, a palavra-centro, limitada e limitante na encenação, convencional na atuação. Porém, para criticar a palavra, Artaud fez uso extenso da mesma, como seus escritos comprovam: uma predileção, um apego enorme a uma peça como *O sonho*, de August Strindberg. Nessa peça, a palavra ou o encadeamento das palavras, o tema e o seu envolvimento, fundam um teatro de largas possibilidades e amplos significantes.

No entanto, mesmo considerando o fato de Artaud ter apresentado uma tentativa de definir o corpo na cena, corpo esse que pretende superar o seu conceito limitado enquanto organização hierarquizada, na qual órgãos e sistemas são submetidos à centralização cerebral⁴. Pacheco só aceita como contribuição desse teórico, o fato de que suas noções de ‘corpo sem órgãos’ e de ‘plano de consistência’ são produtivas para abordar a complexidade do corpo em cena, sobretudo no que tange à produção de voz e palavra em *performance*.

No último tópico, a autora traz o conceito de corpo ressoante formulado por Silvia Davini como um corpo em cena, reconhecido em sua ‘singularidade’, definido como um ‘lugar de produção de sentidos’⁵. Ao mesmo tempo se apoia na noção elucidativa de ‘lugar’ elaborada por Davini que destaca que o corpo em *performance* torna-se o ‘palco’ primeiro lugar de intersecção entre as dimensões visual e acústica da cena”⁵ (p. 309). A voz e o movimento são como “produções corporais da mesma categoria, aptas para organizar discursos complexos e para estabelecer parâmetros de controle e de desempenho”⁵ (p. 60). E, portanto, sua possibilidade de dar lugar à palavra, permite à voz uma capacidade de produzir maior definição de sentidos em cena do que o movimento.

Para Pacheco essas noções de corpo são mais consistentes, pois admitem definir a voz e a palavra em *performance* quando consideradas como produções do corpo, voz e movimento não serão confundidas com o corpo e nem entendidas como algo externo a ele.

A ideia do ‘corpo ressoante’ é apresentada como parâmetro que redimensiona a questão do corpo em *performance* concluindo que a cena em

ressonância, implica em uma cena sustentada pelo resultado da relação estabelecida entre diretores, atores e todos os elementos que constituem a cena, pela capacidade dos corpos de afetar e serem afetados e jamais por processos externos e/ou internos aos corpos. A noção de corpo ressoante considera a emoção ou a memória dos atores, de modo que possam colaborar para que a experiência estética atualize-se no contato entre a cena e a plateia.

Em síntese, deduz que as noções de ‘corpo sem órgãos’ e de corpo enquanto ‘plano de consistência’ estão diretamente ligadas às noções de ‘corpo como primeiro palco’, ‘lugar de produção’, ‘lugar de intersecção entre as dimensões visual e acústica da cena’ e do ‘corpo ressoante’. Tais noções, segundo Pacheco, reconhecem o corpo e suas produções de sentido em sua multiplicidade, ao mesmo tempo em que aceitam os processos de atuação na fluidez da gestualidade dos atores em cena e, conseqüentemente, compreendem voz e palavra enquanto ‘gestos vocais’.

O artigo de Suliam Vieira Pacheco é, sem dúvida, uma importante contribuição para a reflexão sobre a busca de novas diretrizes na prática da arte de fazer teatro contemporâneo no Brasil. Sinaliza que na cena nacional, hoje, existem teóricos comprometidos com a reflexão e atualização conceitual de temas cruciais para esse fazer e em consequência disso, propicia o surgimento de novas probabilidades à evolução da vocalidade teatral, um dado relevante para a tão importante carpintaria teatral que aponta, embora tardia, sua inclusão no ambiente acadêmico, resultando em pesquisas de aspectos específicos de conceitos importantes como o ‘corpo ressoante’ aqui abordado, precisamente contribuirá para a qualidade do fazer teatral no Brasil.

Referências Bibliográficas

1. Stanislavski C. A Construção da Personagem. São Paulo: Civilização Brasileira; 1989.
2. Grotowski J. Em Busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1987.
3. Brook P. The Shifting Point. London: Methuen Drama; 1989.
4. Artaud A. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes; 2006.
5. Davini SA. Cartografias de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El Caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales, Buenos Aires: EdUNQ; 2008.

Recebido em outubro/12; **aprovado em** setembro/13.

Endereço para correspondência

Rose Mary de Abreu Martins
Rua Dr. Raul Lafayette, 113 ap.401-B,
Boa Viagem, Recife- PE
CEP: 51220-021