

*A EXPERIMENTAÇÃO VOCAL NA COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM TEATRAL.  
CONFRONTANDO AS BARREIRAS DA PRECONCEPÇÃO DO TEXTO.*

Ágata Baú<sup>1</sup>

*A fala não é um comentário, uma sombra do real, a  
moedagem do mundo em palavras, mas algo vindo ao  
mundo como que para nos arrancar dele.*

*Resumo*

Este artigo trata de algumas questões sobre o trabalho vocal do ator que surgiram durante o processo de experimentação prática da pesquisa para a Dissertação de Mestrado “Imagens da pintura como estímulo para a composição da personagem teatral”. Trata principalmente do momento quando as atrizes que trabalharam nesta investigação começaram a colocar o texto junto com as matrizes corporais que haviam criado a partir de imagens da pintura. Indica os problemas e as estratégias utilizadas para contornar as dificuldades.

**Palavras-chave:** teatro, ator, composição de personagem, voz.

*Resumo*

This article addresses some questions about the actor’s vocal work that emerged during the trial practice of research for the Dissertation “Images of the painting as a stimulus for the composition of theatrical character”. This is especially the moment when the actresses who worked on this research have begun to put the text together with the matrices that body had created from images of the painting. Indicates the problems and the strategies used to circumvent the difficulties.

**KEYWORDS:** theater, acting, composing character, voice.

<sup>1</sup> Atriz e Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, sob orientação da Professora Doutora Mirna Spritzer.

<sup>2</sup> NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p.15.

São muitas as variáveis na relação entre a palavra escrita (o texto dramático, neste caso) e a palavra falada (a encenação). Quando começamos<sup>3</sup> as leituras do texto “A Filha do Teatro”, de Luís Reis, tentamos ser o mais neutras possível na forma como o fazíamos, sem buscar intenções neste primeiro momento. Descobrimos, no entanto, quão difícil era desvincular aquelas palavras de uma preconcepção das personagens que o habitavam. O texto escrito sempre esteve bastante presente no processo, com as leituras, os cortes, as anotações feitas em todos os dias de trabalho, mas mesmo assim, trabalhar com ele exigiu mais cuidado.

Depois que as atrizes já haviam feito suas explorações sobre imagens da pintura (foco da pesquisa) e depois que caracterizamos as personagens, pedi que fossem brincando com as palavras que as definiam, junto com as explorações corporais. Aqui as dificuldades apareceram bastante tímidas ainda. Quando juntamos o texto em si (e não mais palavras soltas) com estes corpos em tensão e movimento é que pudemos sentir que era um ponto que precisava de maior atenção, que seriam necessárias algumas estratégias para unir os corpos às palavras, já que, num primeiro momento, estes ainda pareciam dissociados:

A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes (ZUMTHOR, 2005, p.147).

Tínhamos que trabalhar mais a fala do texto. A forma como o estavam dizendo era cheia de intenções vazias, construídas e cristalizadas com as primeiras leituras, antes de qualquer aprofundamento ou entendimento sobre as personagens. As falas eram repletas de entonações desconexas com suas composições físicas e estava muito difícil quebrá-las. Precisávamos torná-las

maleáveis, torná-las disponíveis para aqueles seres que estavam sendo criados, para deixá-los críveis, inteiros, verdadeiros.

Começamos com alguns exercícios para tentar romper com a métrica pré-concebida da fala. Sempre em movimento, dizer o texto de várias formas, alternando velocidade, ritmo, duração. Dizer este texto em uma determinada trajetória na sala de trabalho, alterar o volume da voz, como se estivesse sussurrando ou gritando:

O trabalho vocal que se desenvolve pela adoção e imitação de um modelo, por meio da repetição de formas acabadas, fórmulas prontas, soluções permanentes, é limitado e torna-se limitador, quer seja proposto sobre si mesmo, quer seja na relação com uma linguagem. Percorrer esta via é admitir que uma técnica existe por si mesma, sem depender de um organismo vivo, consciente e dotado de imaginário, que adote seus procedimentos e a construa em seu corpo, a seu modo, criando, pela matéria que lhe é própria, a individuação da forma.

A identificação, o reconhecimento e a apreensão física do funcionamento dos mecanismos do corpo leva, mesmo que mais lentamente, a um aprendizado diferenciado: relaciona a estrutura corporal interna à existência e à ocorrência da sensação, da emoção, do movimento e libera uma voz pronta para revelar essas relações. É um percurso que permite organizar o saber para além das formas, incorporando os conteúdos (LOPES, 2005, p. 94).

Acredito que qualquer trabalho tenha maior êxito quando o fazemos com prazer. Então, depois destes “aquecimentos”, decidi propor um jogo que me acompanhou no processo de criação e apropriação do texto no meu trabalho de Graduação e que me foi muito prazeroso e produtivo: pedi que as atrizes cantassem seus textos. E fui propondo estilos de música. Depois, dando continuidade à experimentação, dava alguns temas para que servisse de mote enquanto

diziam o texto: melodrama, cantor de churrascaria, monstrosinhos, criança, fazendo manha, político em campanha, bruxa. Enfim, uma infinidade de propostas que elas realizavam com prazer e que nos levavam a descobertas bastante interessantes, já que brincavam com a sonoridade das palavras e não somente com o seu significado.

Sara Lopes diz que:

[...] uma voz responde mais propriamente à sua função, na representação, quando se desprende dos significados abstratos contidos na palavra para se ligar à concretude da materialidade sonora.

A geração dessa voz está diretamente ligada à identificação e ao reconhecimento de sua corporalidade, e a um redimensionamento físico pela expansão do corpo (LOPES, 2005, p. 93).

O próximo passo era ir para a cena levando em conta estas experiências. Não para que reproduzissem alguma forma que haviam trabalhado, mas que esta abertura, este estado de disponibilidade vocal, estivesse presente. Um “estado de entrega”, no qual seria adotado um comportamento similar ao de uma criança que procura o entendimento das palavras através de brincadeiras com os próprios sons das palavras” (FORTUNA, 2000, p. 120).

E foi o que aconteceu. As atrizes se permitiram brincar com a voz e deixaram que o corpo influenciasse diretamente na vocalidade de seus textos. E o mais interessante é que acabamos identificando características das personagens que não havíamos cogitado anteriormente, quando fizemos uma análise do texto. Deixamos as “primeiras impressões” em segundo plano e nos agarramos a estas novas facetas que descobrimos. Todas aquelas mulheres (do texto) foram ganhando aos poucos mais “humanidade” e, confesso, tínhamos mais argumentos para defendê-las e para entendê-las. Foi realmente muito bonito e gratificante ver essa transformação.

Percebemos também que seus corpos ganharam força quando inserimos as falas:

[...] é em torno do gesto que se organiza a cena inteira, subordinando a palavra. Mas ele, em vez de sufocá-la, vai valorizá-la, enquanto ela explicita seu significado, pois, ao que o olhar registra, falta a espessura concreta da voz, a percepção do sopro, a urgência da respiração; falta a condição de retomar, sempre, o jogo de presentificar um objeto ausente, pelo som da palavra (LOPES, 2005, p. 92).

Acredito que o caminho contrário também se fez presente: a fala valorizando o gesto. Tanto que algumas cenas me emocionavam todas as vezes que eu as via. Mesmo já sabendo exatamente o que aconteceria, mesmo estando presente em todas as vezes que a cena era feita, meus olhos se enchiam de lágrimas em alguns momentos específicos. Sentimento que eu não podia controlar, tamanha era a força adquirida na união dessas corporeidades com as vocalidades:

O som vocal gera sensações e impressões, pela vibração, e as mantém presentes, em emoção, no movimento. É o princípio da voz como materialização da ação física, permeando da pele ao sistema nervoso, sendo percebida através dos poros e dos ossos, e não apenas pelos ouvidos; esse atributo que estabelece o contato físico entre seres humanos distantes um do outro: a manifestação de uma interioridade livre para invadir outros corpos, provocando respostas fisiológicas internas, profundas (LOPES, 2005, p. 94).

Houve uma modificação, ou melhor, uma amplificação dos significados das cenas. Onde antes se via uma sequência de movimentos tensos, por exemplo, com o texto pode-se perceber a dor da mulher que não pode criar a filha; onde se via antes movimentos de derretimento, vimos depois o cansaço e tristeza da mulher que

<sup>3</sup> Trabalhamos comigo nesta pesquisa as atrizes Luiza Sperb e Vivian Salva.

tinha sonhos que não realizou. E ao contrário, que aquela que, com as primeiras leituras, acreditávamos ser uma menina mimada e chata, descobrimos ser uma jovem com dificuldades de expor sua intimidade.

É importante salientar que este ganho não é somente para as personagens, mas também para as atrizes que vão colorindo seu trabalho e enriquecendo suas personagens. É um momento de crescimento e reconhecimento de suas capacidades e potencialidades para explorar a sua arte. É confronto com seus bloqueios e seus medos, já que a fala não permite correções imediatas:

A vocalidade existe, efetivamente, na publicação. [...] Esse momento supõe competência: saber fazer, saber dizer, saber ser no espaço e na duração. Corporifica-se então, uma ação vocal que oferece, a quem ouve, uma palavra na qual não há lugar para dúvidas ou indecisões: a publicação oral não tem rascunho: não permite ao ouvinte qualquer possibilidade de volta – independente do efeito buscado, a comunicação é imediata (LOPES, 2003, p. 21).

O processo de trabalho teatral exige atenção a todos seus componentes com igual dedicação. Corpo e voz são um só e o envolvimento deste com o texto deve estar afinado e coeso para que seja possível ampliar os seus sentidos e para que tenham o tamanho e força desejados. Este equilíbrio e esforço em favor de uma representação verdadeira facilitará a comunicação com o espectador.

Em um dos encontros, quando propus aliar a movimentação criada com a pintura com uma personagem, ocasião em que Luiza juntou a imagem de Van Gogh com o texto da “*prostituta*” e Vívian trabalhou a imagem de Van Gogh com o texto da “*menina*”, anotei: “é impressionante como se soltam/libertam quando brincam, quando não se preocupam com ‘o que deve ser a personagem’, inclusive deixam o movimento do corpo influenciar mais na voz”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 06 de maio de 2009.

Foi bastante clara a diferença positiva que produziam as brincadeiras com o texto na relação delas com esse. Ainda naquele dia, começaram a intercalar as composições de *texturas*,<sup>5</sup> alternando uma e outra, tentando recuperar rapidamente as conquistas.

Sobre esse trabalho, Luiza escreveu: “Foi legal brincar com o texto, dá uma soltada na voz e no corpo e tira essa preocupação de querer fazer direito. Essa preocupação que deixa o corpo e voz tensos e o texto meio mórbido, sério demais. Nesse exagero (melodrama, teatrão, musical) vem várias imagens do texto que ficam mais aparentes na hora de dizer”.<sup>6</sup>

E Vívian exemplifica: “Os exageros ajudaram a eliminar alguns vícios de texto. ‘Eu não quero ser doméstica’ ficou com tom quase de birra, de manha, mas com muita tristeza. Acho que consegui uma naturalidade maior [...]”<sup>7</sup>

Em meu diário de trabalho, escrevi: “Faço estes trabalhos com o texto para quebrar os ‘vícios de leitura’ delas e para facilitar o entendimento do que é dito. E ainda para ajudar a lembrá-lo”.<sup>8</sup>

A partir daí, o trabalho com a voz ganhou mais atenção e as composições físicas já possuíam desde o princípio um valor vocal mais evidente. As intensões físicas (corpo e vocalidades) se tornaram mais coesas e o entendimento sobre as personagens e as relações entre elas (as personagens do texto) ganharam novas cores, o que contribuiu bastante para o desenvolvimento do trabalho.

Estes procedimentos que selecionei para utilizar para o trabalho com as atrizes se compôs durante os meus anos de experiência como atriz e como aluna de teatro. Não é uma fórmula ou indicações de um autor que segui, mas a colagem de diversas vivências que fui me apropriando, tentan-

<sup>5</sup> *Textura* foi o nome proposto pelas atrizes para denominar o que estavam compondo: a união de um texto e uma pintura, que criam uma *textura*, algo palpável, moldável, tramado com esses dois elementos. Remete ao tátil, ao não plano, ao fluido, à consistência, enfim, um terceiro elemento, que não é composto nem somente pelo texto, nem somente pela imagem da pintura, algo que mistura os dois e que não prioriza nenhum dos dois. Estão juntos, se completando e se complementando.

<sup>6</sup> Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 04 de maio de 2009.

<sup>7</sup> Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 04 de maio de 2009.

<sup>8</sup> Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 15 de maio de 2009.

do fazer com que tivesse em seu conjunto um efeito positivo no trabalho das atrizes. Sempre considere importante levar-se em conta as particularidades das pessoas envolvidas em um processo de criação e é por isso que afirmo que o meu depoimento é sobre um momento específico, que rendeu bons frutos com aquelas pessoas envolvidas e que pode ou não ter o mesmo efeito com um outro grupo de pessoas ou em uma outra experiência.

O que quero dizer é que um procedimento não deve ser absoluto. Precisa ter e dar a liberdade para ser adaptada, experimentada, adequada, desobedecida, reformulada e reconstruída. Acredito que ela só tem validade quando oferece mais do que a técnica em si, mais do que um momento de criação. Deve conseguir servir para uma continuidade e o desenvolvimento artístico de quem a vivencia. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

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

LOPES, Sara P. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Instituto de Artes UNICAMP Ano 7 Vol. 7 nº1. Campinas: UNICAMP, 2005.

\_\_\_\_\_. In: *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria: UFSM, jan/jun 2003.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.