

A Voz do Ator: elemento fundador da cena

Branca Temerⁱ

Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói/RJ, Brasilⁱⁱ

Resumo - A Voz do Ator: elemento fundador da cena

A proposta de estudar o lugar e o valor da palavra na Arte do Ator é o ponto de partida deste artigo. A hipótese inicial desta investigação é o entendimento da voz como alicerce para a constituição da presença do Ator na cena. **A Voz do Ator: elemento fundador da cena** pretende examinar a criação *poético-sonora* específica da Arte do Ator através do texto *O Ator deve saber falar*: capítulo encontrado no livro *Minha vida na Arte* de Constantin Stanislavski. No texto, encontramos evidências de que a voz é o elemento chave da atuação e que o Ator, de fato, deve saber falar em consonância com elementos da musicalidade que enriquecem a percepção da Arte da fala.

Palavras-chave: Stanislavski. Voz. Interpretação.

Abstract - The Actor's Voice: founding element of the scene

The proposal to study the place and value of the word in the Actor's Art is the starting point of this article. The initial hypothesis of this investigation is the understanding of the voice as a fundamental point for the constitution of the actor's presence in the scene. **The Actor's Voice: founding element of the scene** intends to investigate the specific poetic-sound creation of the Actor's Art through the text *The Actor Must Know How to Speak*: a chapter found in the book *My Life in Art* by Constantin Stanislavski. In the text, we find evidence that the voice is the key element of acting and that the Actor, in fact, must know how to speak in line with elements of musicality that enrich the perception of the Art of speech.

Keywords: Stanislavski. Voice. Interpretation.

Resumen - La Voz del Actor: elemento fundador de la escena

La propuesta de estudiar el lugar y el valor de la palabra en el Arte del Actor es el punto de partida de este artículo. La hipótesis inicial de esta investigación es la comprensión de la voz como fundamento para la constitución de la presencia del Actor en la escena. **La Voz del Actor: elemento fundador de la escena** pretende examinar la creación *poética-sonora* específica del Arte do Ator a través del texto *O Ator debe saber hablar*: capítulo encontrado en el libro *Mi vida en el arte* de Constantin Stanislavski. En el texto encontramos evidencia de que la voz es el elemento clave de la actuación y que el Actor, en efecto, debe saber hablar en consonancia con elementos de musicalidad que enriquecen el percepción del Arte del Habla.

Palabras clave: Stanislavski. Voz. Interpretación.

Introdução

O ponto de partida deste artigo é a hipótese da voz como o elemento fundador da presença do Ator¹ na cena. O intuito é investigar o pressuposto de que o Ator deve saber falar com propriedade o texto do autor. Assim, este estudo decorre através da análise dos processos do Ator com o texto: de como o Ator se apropria da palavra do autor. E, de como essa apropriação aparece na voz, palavra falada, a partir da palavra escrita.

Pretende-se examinar como se atravessa essa fronteira existente entre estes dois níveis: palavra escrita e palavra falada. Para esta pesquisa específica, analisaremos o texto *O Ator deve saber falar* elegido com a justificativa da importância sobre o trabalho do Ator com a voz, no trato da arte da palavra, que diz respeito à emissão vocal das palavras imbuídas de componentes psíquicos.

As primeiras perguntas que surgem quando inicio essa investigação são: Como as palavras do autor se tornam minhas palavras? Como é falar na primeira pessoa, do lugar do Eu? Quais são as qualidades que constituem uma fala inaugural, considerando este conceito de “fala inaugural” como o momento em que alguma coisa é dita pela primeira vez? Quais são os elementos que transformam a palavra escrita em palavra falada? Como trabalhar com esses elementos para estruturar um *training* de voz para o Ator? Como o ato de falar pode se realizar artisticamente? A palavra pode agir sobre o ouvinte: o espectador?

A partir destas perguntas, surge uma hipótese: de que para emitir as palavras do autor com propriedade, o Ator deve dominar das palavras do texto de um autor e transmutá-las em suas próprias palavras. Existe, assim, algo da ordem psíquica que extravasa para a materialidade da voz. Se verificarmos como ocorre o trabalho de apropriação textual, verificaremos que as qualidades aparentes na voz do Ator são qualidades que estão presentes no universo psíquico da personagem.

É possível, portanto, dizer que existe uma operação do Ator na fronteira entre o imaterial e o material, ou, entre o psiquismo e a voz, no ato de apropria-se das palavras do autor. Esta premissa nos serve para um exame mais aprofundado que virá contribuir efetivamente para o trabalho de composição verbal do Ator: com a combinação de elementos

¹ Neste artigo, a palavra Ator com a vogal “A” em maiúsculo, no intuito de ressaltar que se trata aqui do trabalho do Ator como Artista Criador; não como mero intérprete do texto. Não se trata do Ator que representa ou declama o texto. Trata-se daquele que faz um trabalho de aprofundamento em si mesmo para que sua atuação esteja no caminho de ser um ato.

dos dois níveis (material e imaterial), o Ator pode trabalhar para construir uma partitura de ação vocal, inserindo em seu texto diferentes componentes de ordem psíquica que contribuirão para a composição de uma fala orgânica².

A imaterialidade é entendida aqui como as associações internadas do sujeito, que aparecem no seu investimento psíquico no ato da fala. O psiquismo do personagem é criado pelo Ator: a partir de imagens escolhidas para serem visualizadas durante a fala. A construção desse psiquismo convoca inclusive elementos relacionados ao inconsciente: que sonhos poderiam ser sonhados pelos personagens, que tipo de paranoias tem esses personagens, quais são seus medos não revelados, que sentimentos ocultos eles possuem, quais são seus desejos secretos que não estão revelados nas palavras do texto, mas que se tornam aparentes na hora da emissão do texto. Estes são processos subjetivos da mente e funcionam como uma matéria prima para a composição que aparece na voz. Assim, a apropriação do Ator ao texto do autor, de acordo com o nosso pressuposto, deve estar imbuída de pensamentos e impulsos: de psiquismo.

[De psic(o)] + ismo.] S. m. 1. O conjunto dos fenômenos ou dos processos mentais conscientes ou inconscientes de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos; psique: “na estrutura que Freud propõem para o nosso psiquismo, ... a parte principal do drama se passa entre o id e o superego.” (Gustavo Corção, Lições de Abismo, p. 279) 2. Doutrina filosófica que admite a existência de um fluido universal que anima todos os seres vivos (Ferreira, 1986, p. 1413).

A materialidade é composta por elementos psíquicos, deste “fluido universal que anima todos os seres vivos” (Ibid.) e que se manifestam na voz através do tom, espessura, variação de ritmo, intensidade, volume, projeção e, principalmente, da energia/vibração. De acordo com Patrice Pavis³ (2001), a materialidade da voz está relacionada com uma certa espessura e é através dela que o espectador sente a corporeidade do Ator. A voz do Ator é: “a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: isto diz de sua importância na formação do sentido e do afeto, mas também da dificuldade que existe em descrevê-la e em apreender seus efeitos” (Pavis, 2001, p. 431).

Para emitir as palavras do autor com propriedade, o Ator deve desenvolver um

² De acordo com o Dicionário de Antropologia Teatral: Tanto no teatro como na dança, o termo orgânico é usado como sinônimo de “vivo” ou “crível”. Este conceito foi introduzido por Stanislavski no século XX. A presença é o elemento primordial para que a atuação seja crível, “é a premissa para que um espectador reagisse com um “eu acredito” absoluto (Barba; Savarese, 2012, p.206).

³ Patrice Pavis nasceu em 1947 e é professor aposentado de estudos teatrais da Universidade de Paris. É autor do Dicionário de Teatro e Dicionário de Performance. Escreveu diversas obras e estudos sobre o teatro intercultural, a teoria dramática e a encenação contemporânea. Ele recebeu o prêmio Georges Jamati em 1986.

domínio psíquico que está intimamente relacionado com as palavras do texto do autor. Desta forma ocorre a transmutação das palavras do escritor em suas próprias palavras. Nesta operação de transmutação, que ocorre na elaboração da palavra escrita em palavra falada, é possível dizer que acontece uma graduação do Ator: através do seu domínio criativo, o Ator se torna um segundo autor, gerando assim sua própria assinatura.

E o que é a assinatura do Ator? Para o semiólogo Roland Barthes⁴, a voz é a “assinatura íntima do Ator”, que aponta para o fato de que é “dificilmente analisável de outra maneira que não como presença do Ator” (Barthes apud Pavis, 2001, p. 432). Esta assinatura está ligada à noção de presença e vem dar conta, exatamente, desta nova compreensão proposta por Stanislavski a respeito da arte do Ator. Tudo isto tem origem na afirmação de que “o sonho de um Ator consciente atravessou a vida de Stanislavski do início ao fim, como uma linha ininterrupta” (Knebel, 2016, p. 21). Este sonho de Stanislavski norteia esta pesquisa, pois, como veremos, a ampliação da consciência é uma tarefa dos Atores que desejam trabalhar com os princípios *stanislavskianos*:

A consciência, a intuição, é, no sentido de *awareness* (ficar ciente), o fato de estar intimamente consciente de alguma coisa, por exemplo, no sentido de consciência cinestésica (*kinesthetic awareness*), de ter clara consciência de seu corpo (*explicit body awareness*). Como faz Grotowski, distingue-se a *awareness* da consciência psicológica: “*Awareness* no sentido da consciência que não está ligada à linguagem (à máquina para pensar), e sim à Presença” (Pavis, 2017, p. 66).

Assim, a premissa desta pesquisa está ancorada na pesquisa de Stanislavski: o diretor que levantou importantes questões acerca da atuação e impactou a cena teatral do século XX, influenciando a formação e o estudo dos Atores até hoje tanto no teatro quanto no cinema. Quando Stanislavski iniciou sua pesquisa revolucionária, uma das principais contribuições de sua investigação foi o impulso ganho pelo trabalho do Ator como artista criador: isto significa que o Ator abandona o seu lugar de mero intérprete.

⁴ Roland Barthes nasceu em 1915, na França, onde também morreu em 1980. É um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo. Fez parte da escola estruturalista, trabalhou por sete anos no *Centre national de la recherche Scientifique* - CNRS. É autor de diversas obras. Ao longo de anos, sua pesquisa passou por mudanças de compreensão, diante da exaustiva tarefa de homogeneizar e categorizar as coisas. Barthes é considerado um pesquisador que apresentou sua teoria com novos aspectos, recontextualizando sua pesquisa.

A palavra para Stanislavski

Entendidos os princípios iniciais para examinar o trabalho do Ator com o encontro da apropriação da palavra, mergulhamos agora no estudo da voz e da palavra do Ator. A voz é o elemento chave, que revela aquilo que está oculto no psiquismo da personagem. É o objeto de estudo que pretende tratar das reverberações do psiquismo que se manifestam na voz:

“Vocês não sentem”, Tortsov se dirige a seus discípulos “que através das ondas vocais as partículas de nossas próprias almas vão para fora ou para dentro? Todos estes [sons] não são superficiais, mas os sons da espiritualidade substanciais das vogais que me dão o direito de dizer no interior, no seu coração, há um pedaço da alma humana” de acordo com Stanislavski, acontece [que] os átomos do discurso contêm os átomos da alma humana (Tcherkásski, 2012. p. 20).

Segundo Stanislavski: “toda a história do teatro está ligada ao problema da fala cênica” (Stanislavski apud Knebel, 2016, p. 27) Em sua pesquisa, há um elemento a ser trabalhado na voz dos Atores que está para além do trabalho efetuado sobre o aparelho fonador: exercícios fonoaudiológicos, tratam principalmente do aparelho físico do sujeito/Ator, que vem dando conta de desenvolver articulação, melhorar a projeção e ampliar a capacidade respiratória. No estudo de Stanislavski, porém, existe uma *ampliação* do âmbito do trabalho vocal do Ator: trata-se do psiquismo, das questões interiores, imateriais: de algo que, como nos diz o trecho acima, sai de dentro para fora. Existe, aqui, um apontamento para investigarmos esses “átomos do discurso que contêm átomos da alma humana” (Ibid.).

Na vida sabemos que nossas palavras podem alegrar alguns, magoar outros, acalmar, ofender... e, dirigindo-nos às pessoas verbalmente, imbuímos as palavras de determinados significados. Na vida a fala expressa nossos pensamentos, nossas emoções e, por isso, ela movimenta e desperta reações nas pessoas que nos cercam. Em cena, no entanto, acontece uma coisa diferente. [...] O que fazer então para que o texto do autor torne-se nosso, orgânico, indispensável para que a palavra sirva de ferramenta para a ação? (Knebel, 2016, p. 30).

Assim, a voz é intrinsecamente ligada ao conceito de presença: o psiquismo, que como vimos, é extravasado pela voz, aparente na composição de ações criada pelo Ator. Estas ações são denominadas *ações psicofísicas*⁵ por terem em sua composição o componente do psíquico manifestado tanto na voz, quanto no corpo. As *ações psicofísicas* transparecem o Ator que está presente (exposto) ou representando (escondido). Esta

⁵ O termo método das ações físicas denota a totalidade das descobertas de Stanislavski nos anos de 1930, tanto o método das ações psicofísicas quanto o método da análise ativa (Tcherkásski, 2019, p.8).

composição de ações psicofísicas vocais constituem a qualidade de presença do Ator em cena:

É importante notar que a nomenclatura correta do que nós, normalmente, chamamos de *ação física* é, na verdade, *ação psicofísica*. Lógico, o investimento na memória, as associações pessoais são elementos de dimensão psíquica e possivelmente de dimensão espiritual. Assim, este corpo precisa ser entendido, compreendido, vislumbrado como veículo de alguma coisa e não como a própria coisa. A própria coisa parece que está em outro espaço: não-material (Sodré, 2014, p. 90).

Assim podemos articular o conceito de *ação psicofísica vocal* para tratar das questões pertinentes à voz do Ator em cena, uma vez que “a voz é uma extensão, um prolongamento do corpo do Ator” (Artaud apud Pavis, 2011, p. 432). Tratando aqui do Ator como um artista criador, que através da sua presença se expõem no fazer artístico, construindo uma vocalidade de autoria própria, que assina o texto dito em cena. A vocalidade é um termo que pode ajudar a ampliar a nossa percepção da voz, uma vez que:

A vocalidade é a voz considerada em sua dimensão material física, pulsional, afetiva. Para o teatro, está aí o seu valor estético. Não se trata, portanto, da voz enquanto portadora de sentido da linguagem articulada, mais, sim, da voz enquanto material musical e físico que os artistas podem utilizar para o canto, para a dicção, para a expressividade afetiva, em suma, para tudo o que pode servir a representação cênica (Pavis, 2017, p. 340).

No texto autobiográfico *O Ator precisa saber falar*⁶, Stanislavski revela que, aos sessenta anos de idade, “Tinha chegado à conclusão de que, na arte, eu tinha tomado um caminho errado” (Stanislavski, 1924, p. 376) por não saber falar o texto com a devida apropriação. Esta descoberta, então, aponta os novos caminhos para sua pesquisa: a necessidade de uma atualização do trabalho do Ator.

Stanislavski evidencia, através de seu minucioso relato, quais são as demandas acerca da elaboração textual, da emissão vocal do Ator, do trabalho com o texto para que a palavra se torne uma ação verbal⁷: questões atuais para Atores que desejam falar um texto com propriedade. O relato decorre a partir de sua experiência como Ator no período da primeira

⁶ Farei uso de uma livre tradução de Celina Sodré, da versão do livro em italiano. Cf. Stanislavski, Konstantin. *La mia vita nell'arte*. Firenze: La casa Usher, 2009. Celina Sodré é diretora de teatro desde 1983 e dirige o *Studio Stanislavski*, companhia criada em 91. Ganhou o Prêmio *QUESTÃO DE CRÍTICA* em 2013 pela criação do projeto *Grupo Grotowski*. Desde 2008 é coordenadora do *Instituto do Ator* que é uma escola informal de especialização para Atores no Rio de Janeiro. Atualmente é, também, professora da *UFF - Universidade Federal Fluminense*.

⁷ Ação verbal é um termo cunhado por Stanislavski para definir o trabalho sobre a palavra. A ação verbal se realiza através do trabalho com palavra na cena, da linguagem verbal. É um trabalho contra a pronúncia mecânica do texto.

guerra mundial, precisamente em 1914, quando ele prepara e constrói o papel do personagem Salieri na pequena tragédia de Pushkin: **Mozart e Salieri**.

Stanislavski, o Ator, identifica uma série de dificuldades no trabalho da emissão vocal ao transpor para a voz o universo psicofísico que ele construiu para o personagem. Sendo a voz o veículo principal para a transmissão de toda esta construção que vai do interior para o exterior, Stanislavski não se sente satisfeito com o resultado alcançado. É exatamente este processo que traz à sua consciência a imensa dificuldade deste trabalho e a necessidade primordial de encontrar um método, regras, tarefas específicas, um modo de tratar esta questão de transportar o material psíquico, construído pelo Ator internamente, para o exterior: como exteriorizar? Esta é a pergunta que retorna a Stanislavski. Sua narrativa é exemplar na forma didática de colocar a problemática da voz do Ator. Este problema localizado no início do século XX, e que até hoje, decorridos mais de cem anos, continua a existir, e salvo raras exceções, ainda é pouco discutido. O problema, então, persiste. Assim, Stanislavski começa seu relato:

Chegaram os anos da guerra mundial. Era 1914. A atmosfera em Moscou era plena de vida e de entusiasmo. Os teatros trabalhavam como nunca. Buscando adequar o repertório à situação, foram montados rapidamente alguns textos de caráter patriótico. Se revelaram todos um fracasso, um depois do outro. [...] A guerra de papelão no teatro pode por acaso competir com a verdadeira, aquela no coração das pessoas, nas casas, nas ruas, aquela que destrói tudo que tem na pela frente? Naqueles momentos a guerra no teatro parecia apenas uma caricatura ofensiva (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

A contextualização da era de 1914, dentro do qual o problema com a voz vai surgir, importa. Podemos supor que ele só consiga identificar o problema da emissão do texto, que já existe há muitos anos em sua carreira como Ator, por estar inserido neste momento histórico peculiar para a humanidade, e, especificamente, para a Rússia. São as circunstâncias da primeira Guerra Mundial que empurram Stanislavski para o lugar onde ele identifica os problemas da falsidade da voz do Ator. Esta questão relacionada ao momento histórico poderia ser estudada com mais especificidade, mas não cabe aqui este aprofundamento. Ainda assim, é admissível uma reflexão do quanto esta circunstância histórica interferiu e promoveu a percepção de Stanislavski. Havia alguma coisa que estava equivocada há muitos anos e que ele não via. E ele, neste exato momento, passa a enxergar.

Um espetáculo pushkiniano, com a direção de Nemirovich-Danchenko e a interpretação dos melhores Atores do Teatro de Arte - eis a nossa resposta aos acontecimentos. Decidimos montar [...] **Mozart e Salieri**, no qual eu interpretava Salieri. [...] Me parecia uma redução representar Salieri somente como um invejoso. Para mim, Salieri é o sacerdote da arte, o assassino idealista da qual mina as bases. Quando se abre a cortina, o meu Salieri não está colocando peruca e tomando o café da manhã. O espectador o surpreende de robe de chambre, com os cabelos despenteados, exausto do trabalho noturno, que não lhe trouxe nenhum fruto (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

Outra questão que se apresenta é: como o personagem Salieri pode ter afetado Stanislavski, a ponto de perceber algo que nunca tinha percebido. Salieri, de uma certa maneira, é um impostor. E Stanislavski vai se ver no lugar de impostor com essa voz que é falsa. Então, podemos nos perguntar o quanto, psiquicamente, acontece uma identificação⁸ com este trabalho sobre Salieri no âmbito vocal.

O grande trabalhador Salieri tem todas as razões de exigir do céu uma recompensa e de invejar aquele preguiçoso do Mozart, que cria obras primas com a maior leveza. Inveja Mozart, mas combate este sentimento infame. Ama o gênio de Mozart como nenhum outro. E por isso é tão difícil para ele se decidir pelo homicídio, e mais forte ainda é o horror quando se dá conta de ter se enganado. Assim, constrói o personagem não sobre a inveja, mas sobre a luta entre a pulsão criminosa e a devoção ao gênio (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

Aqui podemos ver como Stanislavski realiza a operação de articulação psíquica do personagem: a construção do personagem no sentido interior. Toda essa construção do interior está relacionada com o funcionamento mental de Salieri. Hoje, no ano de 2022, pós Freud, podemos entender que o que Stanislavski está falando diz respeito a uma possível construção do inconsciente do personagem. Aqui, o inconsciente é inacessível apenas para o personagem, mas não para o Ator. Se, por exemplo, o Ator desejar construir uma personagem imbuída da substância psíquica, composta de suas texturas internas, imagens, sonhos, desejos, este Ator deve construir o inconsciente do personagem. Seria interessante, neste caso, que o Ator criasse alguns sonhos que ocorrem com o personagem: de forma recorrente ou no momento da vida da personagem em que está acontecendo a peça. Esta é uma forma, por exemplo, do Ator entrar em contato com esses materiais de ordem psíquica, assim como Stanislavski mesmo diz quando afirma não querer construir Salieri simples e unicamente como um invejoso. Stanislavski, trabalhando como Ator, cria todos os embates internos deste sujeito. E para tal, Stanislavski fala da questão específica da voz

⁸ Identificação para o vocabulário da psicanálise é quando ocorre um processo psicológico no sujeito que assimila um aspecto, propriedade ou atributo e se transforma, totalmente ou parcialmente, de acordo com o modelo percebido.

deste outro ser humano, que, conseqüentemente, é a voz do próprio Ator.

Esta ideia ia se enriquecendo cada vez mais com novos detalhes psicológicos, tornando sempre mais complexas as tarefas criativas. Por trás de cada palavra do personagem se acumulava um enorme material espiritual: cada uma das suas particularidades me era tão cara a ponto de não conseguir me separar dela (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

Por que este modo de trabalho pode ser tão revelador para esta pesquisa? Porque, no ser humano, a voz é que é o grande veículo de revelação do inconsciente. É necessário aqui trazer com precisão a questão acerca do inconsciente e da importância desta dimensão no trabalho do Ator. Inconsciente é uma nomenclatura utilizada por Freud para definir algo que é oculto, inacessível, mas, verdadeiro⁹, ao tratar do sonho como material para o analista, exposto em seu tratado *Conteúdo onírico manifesto e pensamentos oníricos latentes*. Ele propõe: “passaremos a nos valer da descrição correta e dizer ‘inacessível à consciência do sonhador’, ou *inconsciente*” (Freud, 2014, p.151). E, em seguida ele explica: “se transpomos nossa concepção do elemento isolado para a totalidade do sonho, resulta daí que o sonho como um todo é o sucedâneo deformado de outra coisa, inconsciente, e que a tarefa da interpretação do sonho consiste em encontrar esse algo inconsciente” (Freud, 2014, p.152). Este inconsciente, ao qual temos algum acesso quando sonhamos, se manifesta na voz do sujeito. No processo psicanalítico:

o material relevado pelo inconsciente é submetido ao discurso, à interpretação, a toda sorte de mal-entendidos, ao passo que a voz é o que atrapalha o sentido, aturde o dito, quebra a lógica e produz uma ressonância corporal distinta daquela que se fixou para o sujeito. Em outras palavras, a interpretação como corte quebra o sentido e destaca a voz como objeto: o que resta esquecido por trás do que se ouve (Juliboni, 2018, p. 9).

É através da voz que o inconsciente extravasa e sai, se revelando mediante suas qualidades, suas texturas, durante suas operações metafóricas e míticas. Mikhail Schépkin¹⁰ escreve, ao se referir ao trabalho de uma atriz, que: “é preciso estudar de tal modo que o pensamento seja sempre bem-dito¹¹” (Shépkin, 1952, apud Knebel, 2016, p. 117).

O pensamento, ou seja, aquilo que se passa dentro da cabeça do Ator/personagem, é

⁹ Ao tratar dos sonhos, na segunda parte das Conferências Introdutórias à Psicanálise, escritas em 1916- 1917, Freud, na parte sete (7. Conteúdo onírico manifesto e pensamentos oníricos latentes), apresenta sua hipótese e, neste momento, sugere a palavra inconsciente a fim de desenvolver seu pensamento e clarificar sua hipótese a respeito dos sonhos.

¹⁰ Mikhail Semyonovich Schépkin nasceu em 6 de novembro de 1788 em Oboyan, Rússia e morreu em 11 de agosto de 1863. Foi um Ator famoso do Império Russo no século XIX. De acordo com Maria Knebel (2016), Schépkin era um “Exímio transmissor da palavra do autor” (Knebel, Maria, p. 166).

¹¹ M. S. Shépkin, *Anotações. Cartas*, Moscou, Iskústvo, 1952, pp.236-7. Fragmento de uma carta de Schépkin a Ánnenkov, datada de 1854.

o que interessa a ser revelado na voz. As palavras do texto são o veículo, mas é na voz do Ator que existe um nível de revelação. Este fluxo de pensamentos é que vem dar qualidade, gerar o som da voz, mas também o silêncio: o texto interior do personagem. O silêncio e o som da voz articulados entre si é que vão criar uma composição que se estende à ação psicofísica. Isto é importante para compreendermos que aquilo que não é dito também é texto, uma vez que as imagens, os pensamentos e elementos da ordem psíquica aparecem também nos espaços entre as palavras: são elementos constituintes do silêncio.

O silêncio não é ausência de linguagem. Aqui, é possível fazer, mais uma vez, uma conexão com o campo da psicanálise: “O silêncio da fala, ao contrário, está aberto à acolhida dos significantes a advir. Trata-se de um lugar que acolhe a fala, de um silêncio que permite ao ponto surdo ressoar para que o sujeito, mais além dos sintomas, inibições e angústias, encontre a própria voz e se inscreva no concerto de vozes do mundo” (Vivès, 2018, p. 23).

Primeiro o Ator faz o trabalho de construção interior do personagem, como Stanislavski nos relata, da composição de ações psicofísicas da personagem. E então, existe o segundo momento, de trabalhar a voz em cena:

eu conseguia me identificar com a alma, com o pensamento, com as ambições, com toda a vida interior do meu Salieri. A minha impostação me parecia correta, até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz. Nesta passagem, isto é, na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso, de desafinado, por isso eu não estava mais em condição de exprimir na forma exterior o meu sincero sentimento interior (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Este é o ponto mais importante do relato de Stanislavski: O problema descrito pelo Ator não está localizado apenas no corpo, nos movimentos da personagem. Nem na construção psíquica que ele faz da personagem. O problema reside sobretudo na ruptura que ocorre precisamente no momento da passagem do pensamento para a pronúncia das palavras, através da voz, “na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso” (ibid). Aqui surge a questão: como devemos trabalhar a voz para que não ocorra esta ruptura?

É possível compreender a voz enquanto parte que constitui o corpo: uma extensão, uma continuidade. Neste sentido arrisco dizer que voz é corpo. Como nos diz Grotowski:

O trabalho sobre a voz, o que é? Dizemos que a voz é alguma coisa “separada”, mas é apenas em certos exercícios que pode separar a voz. Aliás, a voz separada é algo muito perigoso para o futuro de um Ator. Então, quando eu penso no trabalho sobre a voz, eu penso no trabalho sobre o corpo, do qual a voz emerge. Mas o que isso quer dizer trabalho sobre o corpo? Eu mesmo me ocupei durante anos e anos com trabalho sobre as grandes peças clássicas do passado. Todo mundo dizia que eu fazia teatro físico, quando na realidade eu trabalhava sobre o domínio da relação entre as ações e o texto (Grotowski, 1989, apud Brook, 2011, p. 81)¹².

Quando Stanislavski fala que “até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz” (ibidi), então, ele identifica que nesta passagem é que tem uma dificuldade: o problema da emissão da voz reside neste ponto. Quando passa para a ação física e vocal, acontece uma ruptura, como Stanislavski nos diz, e o que aparece é alguma coisa de falso. Apesar de toda a construção interior do personagem não ter nada de falso. Havia uma articulação verdadeira interna que não encontrava caminho para a exteriorização.

Este é um ponto basilar que está diretamente relacionado com a autoexposição do sujeito/Ator. Do momento que essa passagem seja fluida, o sujeito vai estar exposto. De uma certa maneira, o interior do sujeito vai ser denunciado pela sua voz e pela sua dinâmica física/vocal na cena. Então, tem alguma coisa da ordem da autocastração que opera fazendo com que essa passagem não possa ser fluida e ela seja atravancada e impedida possivelmente por uma coleção de recalques do sujeito.

Eu não vou ficar aqui falando da tensão muscular e das suas consequências, já falei disso suficientemente. Desta vez, o problema era um outro: eu não conseguia dizer os versos de Pushkin. Enfatizava as palavras do personagem, carregando-as de um significado maior do quanto elas podiam suportar. Era como se as palavras de Pushkin tivessem inflado (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Aqui, Stanislavski apresenta para uma questão importantíssima: a questão não se localiza na parte fonoaudiológica, física da voz. O problema não se situa neste âmbito. O problema está na dimensão interna, psíquica. Porque, quando ele diz: “Eu não vou ficar aqui falando da tensão muscular e das suas consequências, já falei disso suficientemente” (ibidi) é porque esta é a parte que diz respeito às questões que a fonoaudiologia trata. Stanislavski está tratando de outra coisa: de algo que é da ordem psíquica do sujeito/Ator. E claro, por isso é tão importante o fato dele ter escrito um livro, que é o seu livro fundamental, que se chama *O trabalho do Ator sobre si mesmo*¹³. Porque aqui está identificado que o trabalho de

¹² Retranscrição do diálogo registrado em francês, em Taormina, em 5 de maio de 1989, revisto para a publicação atual por Georges Banu, Peter Brook e as respostas Jerzy Grotowski, por Mário Biagini.

¹³ A primeira obra de Stanislavski cujo título original é *O trabalho do Ator sobre si mesmo* é uma compilação que foi traduzida pela primeira vez para a língua inglesa, traduzido pela primeira vez do russo para o inglês entre 1920 e 1930.

autoconhecimento é determinante para a formação de um Ator como artista criador. Stanislavski é capaz de destrinchar o problema de forma precisa, através da sua própria auto-observação. Ele verifica nele mesmo que sua voz é falsa: cheia de truques, floreios, impostações. Esses elementos pertencem à declamação:

Em toda a Europa ainda se contentam com esse tipo de declamação, ou seja, com o uivo, enquanto nós não conseguimos nos acostumar a esse canto [...] consistia numa acentuação forte, quase pedante, em cada uma das rimas, com um hábil acabamento dos hemistíquios. Isso ia aumentando, ficando, por assim dizer, mais e mais alto, até que o último verso do monólogo fosse pronunciado com toda a força de que a pessoa era capaz (Shépkín, 1952 apud Knebel, 2016 p. 116).

A declamação é a forma afetada, fingida e charlatã do Ator dizer o texto. Ela promove no ouvinte uma desconexão com aquilo que está sendo dito e cria uma barreira para o espectador entrar em contato com a dimensão interior do Ator/personagem. A declamação tem, em geral, uma cadência repetitiva. Não tem cor, não tem imagem, não tem psiquismo: é oca.

Os exercícios relacionados à fonoaudiologia que trabalham na direção de ampliar as capacidades respiratórias, aquecendo a voz do Ator, são importantes, porque dão conta de limpar e restaurar o sistema fonador do sujeito. Mas, não vai ao ponto nevrálgico da questão da voz do Ator. Por isso, trabalhar apenas com essa parte torna o processo insuficiente. O ponto nevrálgico da questão da voz é o psiquismo. É a capacidade do sujeito/Ator de materializar este psiquismo através deste veículo: a voz. Este veículo que, podemos dizer, é imaterial.

Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra. Mas nem sequer lá em cima tem verdade. Cada uma dessas palavras era para mim tão densa de significado que o conteúdo sobrecarregava a forma e se ampliava em uma pausa muda mas impregnada de significado: cada palavra vinha separada das outras por longos intervalos. Assim, o discurso se dilatava a tal ponto que no final da frase a gente tinha esquecido de como ela tinha começado. E, quanto mais sentimento e conteúdo eu colocava em cada palavra, tanto mais pesado e desconexo se tornava o texto, tanto mais irrealizável se tornava a tarefa. Assumia o esforço que me provocava, como sempre, tensões espasmódicas e contrações. Me faltava o fôlego, a voz se tornava escura e rouca, o seu diapasão se restringia a cinco notas, a sua força se enfraquecia. Cada palavra era articulada demais, perdia toda a musicalidade (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Se apresenta aqui o problema de uma excessiva intelectualização do processo de emissão da voz. É um erro quando o sujeito/Ator quer ilustrar o que está acontecendo dentro de si. Se o sujeito/Ator comete este erro, ele vai para o nível da ilustração, da demonstração. Esses dois procedimentos de ilustração e demonstração são, exatamente, os dois inimigos

máximos da organicidade vocal. Então, o sujeito/Ator vai tentar através de pausas, através de longos intervalos, através de tentativas, como Stanislavski nos diz, de “impregnar de sentido uma palavra” e, com este procedimento racional/intelectual, produz um resultado desastroso do ponto de vista da verdade cênica. É desastroso porque o processo precisa acontecer como um fluxo orgânico, um fluxo que não pode sofrer interferência do intelecto. É, no entanto, importante percebermos aqui, que o intelecto, atendendo ao desejo de demonstrar para o espectador o que acontece dentro de si, é que empurra o sujeito/Ator para a demonstração e para a ilustração.

Buscando devolver a harmonia, eu recorria, sem me dar conta, aos mesmos truques banais de Ator, isto é, o *pathos* falso, as cadências, os floreios. E não é tudo. A forçação, as contrações, as tensões de um lado, o medo das palavras, em geral, e, sobretudo, do verso de Pushkin, do outro lado, enfim, a sensação de distorção e falsidade: tudo isto me levava a falar em voz baixa. No final de tudo, no ensaio geral, eu sussurrava. Me parecia que sussurrando eu poderia conseguir encontrar o tom certo mais facilmente, e que a falsidade seria menos perceptível. Não é assim: a pausa e o sussurro não se adequam a cadência vibrante do verso pushkiniano, não fazem nada além de sublinhar a falsidade, traem o Ator (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Stanislavski fala de *harmonia*, usando este termo que pertence a uma terminologia da área da música. Harmonia é o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos, e é a isto que eu estou chamando aqui de organicidade. É a mesma coisa, quando transportada do âmbito musical para o âmbito da voz falada. Toda análise e descobertas que Stanislavski faz nesse momento crítico de sua carreira e de seu desenvolvimento artístico, ele faz a partir de uma análise de exemplos ligados à música. Para o desenvolvimento da presente pesquisa, é importante notar que ele não usa o termo *organicidade*, ele usa *harmonia*.

Considero relevante também o fato de Stanislavski apontar para esta “autotraição”. Porque: ou a voz pode fazer desabrochar todo esse processo do arcabouço psíquico que o Ator constrói para o seu personagem ou pode trair o Ator levando-o à direção oposta. Assim, a voz é o instrumento central. De fato, todas as outras partes do corpo são importantes, mas é na voz que está o cerne da questão. É através da emissão da voz que o sujeito pode fazer desabrochar na cena os acontecimentos que são construídos no aparelho psíquico, ou pode traí-lo e revelar que ele, na verdade, é um charlatão.

Eu me dizia que o medo das palavras e o peso da dicção, derivavam do fato de que eu forçava o pensamento pushkiniano e articulava demais o verso. Me aconselharam a sublinhar apenas algumas palavras do personagem. Mas eu sabia que não era esse o ponto. Eu precisava me afastar temporariamente do personagem, acalmar os sentimentos, e, a imaginação, excessivamente excitados, reencontrar em mim aquela harmonia que domina a tragédia de Pushkin e que conferia ao seu verso transparência e graça: só então eu poderia voltar ao meu personagem. Inútil: eu não tinha mais tempo para fazer isso. Tinha alguma coisa que me atrapalhava na emissão do verso de Pushkin: entendi isso no percurso do meu trabalho sobre *Mozart e Salieri*. É doloroso não estar em condição de exprimir o próprio sentimento artístico interior. Acredito que um mudo que tentasse gesticulando explicar à mulher amada os seus sentimentos, experimentaria a mesma frustração, um pianista que tocasse um piano desafinado ou gasto, experimentaria a mesma impotência (Stanislavski, 2009, pp. 374-375, tradução de Celina Sodré).

Neste momento do texto Stanislavski procura, através de palavras e metáforas, explicar para o seu leitor o que estava acontecendo com ele. O nível de sua frustração e impotência, na medida em que ele sente que essa expressão do próprio sentimento artístico interior parece ter um entendimento de materialização através da voz. A circunstância na qual se encontra é dolorosa. Ele se depara com a sua impotência.

Quanto mais eu escutava minha voz e a minha dicção, mais eu compreendia que não era a primeira vez que eu lia versos tão mal. A vida inteira eu tinha falado, em cena, daquela maneira. Me envergonhava do meu passado. Queria que o tempo voltasse atrás, para corrigir os meus erros. Imaginem um cantor de sucesso que, já idoso, se dá conta de ter desafinado toda a vida (Stanislavski, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré).

Aparece aqui neste tipo de confissão, um tipo de *'mea culpa, mea maxima culpa'* a respeito do desenvolvimento da sua própria arte, apesar de nesta época já ser reconhecido como um grande mestre. A partir deste ponto, Stanislavski vai desenvolver a parte mais avançada da sua pesquisa e prática artística.

E tem mais. Olhando para o passado eu compreendi que muitos dos meus erros: a tensão física, a falta de autocontrole, a afetação, a banalidade, os tiques, os truques, os floreios da voz, o *pathos* falso, estavam ligados à minha incapacidade de dominar a voz, o único elemento em condição de me dar aquilo que eu tinha necessidade: de exprimir aquilo que eu tinha dentro. Quando compreendi que uma boa emissão da voz é um dos meios mais importantes de expressão cênica, num primeiro momento me alegrei. Mas quando tentei corrigir a minha própria emissão vocal me dei conta do quanto isto era difícil. Me apavorei pela dificuldade da tarefa que me esperava. Então, compreendi que não só no teatro, mas, também na vida falamos de uma maneira incorreta e vulgar; que a nossa emissão cotidiana, tosca, em cena, é intolerável; que falar de uma maneira correta e simples é uma ciência, dotada de leis próprias. Mas aquelas leis eu não conhecia (Stanislavski, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré).

Diante disto tudo, Stanislavski vem trazer uma problemática que nos interessa aqui, porque ele vem falar da voz não só no palco, mas também na vida. Evidentemente, na vida, a fala é de autoria do próprio sujeito falante e já é bastante difícil ser fiel ao seu próprio psiquismo. E, portanto, nós podemos imaginar a dificuldade que se apresenta quando o texto não é de sua própria autoria, mas como no caso que ele está relatando, as palavras são de Pushkin. Então, além de todo problema que afeta o ser humano nesta tarefa de ser fiel a si mesmo através da sua emissão de voz, ser fiel à sua interioridade, aqui aparece um problema muito mais complexo, porque trata de transformar este texto que não é pessoal e original do sujeito que o emite, numa operação completamente autoral e autêntica.

A partir daí a minha atenção se voltou para a emissão, que comecei a estudar tanto em cena, quanto na vida. Eu detestava mais que tudo as vozes impostadas dos Atores, a sua simplicidade fingida, a dicção articulada demais, a monotonia pomposa [...]. Não tem nada de mais desagradável do que uma voz adocicada e falsamente poética que recita versos líricos. [...] Eu fico furioso quando escuto os Atores declamarem com inflexões para tirar lágrimas. [...] Não suporto a emissão de voz deles, tão excessiva e auto condescendente. Existe um outro modo de declamar os versos: simples, forte, nobre. Escutei fragmentos de uma declamação desse tipo dos melhores Atores do mundo. [...] Eu escutava a verdadeira musicalidade, o ritmo controlado e multiforme, o pensamento, o sentimento com tranquilidade e fidelidade. Colhia com a minha orelha interior esta emissão, mas eu não estava em condição de acolher os princípios (Stanislavski, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré).

A metáfora “colher com a minha orelha interior” é a expressão que Stanislavski usa e que serve de forma precisa para o estudo a respeito da importância basilar da escuta neste processo da emissão da voz: quer seja na vida real, quer seja na cena. Através desta análise, Stanislavski direciona a nossa atenção para as questões como musicalidade, ritmo, pensamento, sentimento, elementos que vem determinar a qualidade, tanto da escuta quanto da emissão da voz.

Bastava que iniciasse a pronunciar em voz alta os versos de Pushkin e imediatamente todos os hábitos e vícios acumulados dos anos apareciam de novo, incontroláveis. Para fugir disso, eu buscava valorizar o sentido das palavras, e sublinhar a essência espiritual da frase, sem com isto esquecer as pausas entre os versos. Assim, ao invés dos versos, não obtinha nada a não ser uma prosa pesada. Eu não conseguia colocar em ato as coisas que a minha escuta interior me sugeria. Eu me atormentava: era tudo inútil. [...] No que diz respeito a mim, alguns me elogiaram, outros (a maioria) me criticaram. No entanto, neste livro julgo a mim mesmo não sobre a base das opiniões da imprensa ou dos espectadores, mas segundo as minhas sensações e a minha medida de juízo pessoal. Fui um desastre na pele de Salieri. Mas, não trocava este fracasso por um sucesso ou uma coroa de louros: me enriqueceu imensamente. Depois deste espetáculo surgiram de novo as dúvidas, as mais pesadas da minha vida. Me parecia que eu tinha vivido em vão: não tinha aprendido nada. Tinha chegado a conclusão de que, na arte, eu tinha tomado um caminho errado (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

Nesta passagem, Stanislavski faz menção a “hábitos e vícios incontrolláveis”. Esses “hábitos e vícios incontrolláveis” fazem oposição à essência espiritual da frase. Stanislavski recorre a esta estratégia para abrandar o efeito de falsidade causado por estes vícios incontrolláveis. Mas o resultado não é positivo. Ainda assim, Stanislavski consegue formular esta afirmação de que, apesar de ser, segundo ele, um “fracasso”, um “desastre”, o trabalho dele com personagem de Salieri, ele, ainda assim, considera que não trocaria este fracasso por nenhum sucesso. Já que justamente, este fracasso é que o “enriqueceu imensamente”. Ou seja: é a partir dessa experiência, que tem um caráter científico de ensaio e erro, é que ele inicia essa jornada mais avançada de sua pesquisa, uma nova etapa que se abre para esses próximos vinte e quatro anos finais da sua vida. O fato dele concluir esse trecho com essa ideia de que na arte ele tinha “tomado um caminho errado”, é exatamente o que o impulsiona para o desenvolvimento desta nova fase que se abre à sua frente.

Naquele período Atormentado eu fui, por acaso, a um concerto, de um dos nossos melhores quartetos de corda. Que sorte dispor de tempos, pausas, metrônomo, diapasão, harmonias, contrapondo, exercícios para o desenvolvimento da técnica e de uma terminologia clara na qual, se inscrevem todas as sensações e conteúdos interiores. O significado e a necessidade desta terminologia, são já reconhecidos há muito tempo, na música, que dispõe de princípios universais sobre os quais se baseia: nós devemos criar esta terminologia. A casualidade não permite estabelecer regras e sem regras não pode existir arte verdadeira, apenas diletantismo. A nossa arte precisa de regras. Em particular a arte da emissão da voz e da declamação dos versos (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

A necessidade apontada por Stanislavski de que “a nossa arte precisa de regras” especialmente quando se trata da emissão vocal do Ator e de seu trabalho na construção de um texto com qualidade de apropriação e de falar do lugar do *eu*, é o motivo pelo qual escrevo este artigo e mergulho nesta pesquisa. Pois “fala é música. Os diálogos em uma peça são uma melodia ópera ou uma sinfonia. A dicção no palco é uma arte tão difícil quanto a de cantar, exigindo preparação e técnica no mesmo nível de um virtuose” (Stanislavski, 2017, p. 420).

Naquela noite, no concerto, eu tive a impressão, que antes de tudo é preciso buscar estas regras na música. A palavra, o verso, não são nada além de música e canto. A voz deve cantar tanto no diálogo quanto no verso, deve *soar como um violino, não martelar* as palavras. Como fazer para que em um diálogo o som seja harmonioso, contínuo, de maneira que se fundam as palavras e as frases enfiando-as como pérolas, para fazer um colar, ao invés de quebrar cada sílaba? (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

As questões acerca da emissão vocal no trabalho do Ator são complexas porque exigem, além de um trabalho que trata da articulação, da dicção, da projeção, exigem um investimento na construção psíquica que integra a materialidade da voz, com visualização de imagens, rememoração de acontecimentos, e, assim, colocam o sujeito/Ator em contato com o universo, como nos diz Stanislavski, em uma de suas aulas: “[Assim] como o universo é feito de átomos, as palavras são formadas pela união das letras, e as frases, pela união das palavras, e os pensamentos pela união das frases e as cenas inteiras” (Stanislavski, 2017, p. 421), para que ocorra de fato a apropriação daquilo que o sujeito/Ator está dizendo.

No concerto, eu sentia que se eu tivesse podido dispor da uniformidade do som de um violino eu teria podido aperfeiçoá-lo, como os violinistas e os violoncelistas, torná-lo mais intenso, mais profundo, mais etéreo, mais fino, mais alto, mais baixo, ligado, separado, leve, forte, deslizante, e assim por diante. Eu teria podido interromper o som, manter a pausa rítmica, dar à voz qualquer inflexão, desenhando o som como uma linha em um gráfico. É exatamente a nota contínua, estendida como uma linha, que falta na nossa dicção (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

No trecho acima, aparece um apontamento para o *training vocal* dos Atores. Assim como o som do violino pode se tornar “mais intenso, mais profundo, mais etéreo, mais fino, mais alto, mais baixo, ligado, separado, leve, forte, deslizante” (ibid), este estudo pode ser pesquisado durante o *training* com a voz. Se pensarmos na maneira como falamos no dia a dia, com a variação das situações que atravessamos, com as mudanças de humor, com as variadas circunstâncias e diferentes encontros com pessoas, perceberemos uma variação no nosso modo de falar, de nos dirigirmos a alguém ou de reagirmos a determinadas situações.

Por exemplo: a maneira como falo com um novo aluno, pessoa com quem não tenho intimidade e preciso estabelecer uma relação profissional, é diferente da maneira que falo com um amigo com quem tenho grande proximidade. O tempo-ritmo da minha fala é um quando converso com minha mãe e quando revelo algo para a minha psicanalista. Essas percepções do dia a dia, que são possíveis através da atenção no momento presente, são realizáveis através do *O trabalho do Ator sobre si mesmo*.

Ao invés, cada diletante está convencido que na sua leitura o som é harmonioso e não quebrado. Acredita que executa pausas, alturas e rebaixamentos e assim por diante. Como se engana! Segundo Sergei Mikhailovich Volkonskij, a leitura dos diletantes é monótona. As vozes deles, bem longe de serem harmoniosas se baseiam inteiramente sobre floreios e como resultado, ao invés de ressoar e vibrar por toda a plateia, não vão além da terceira fila (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

O exemplo do quarteto de cordas é muito esclarecedor na medida em que traz à tona

a pobreza que sofre a arte do Ator em relação a métodos, terminologias, modos de operação. Pensando, como vou pensar adiante, o corpo do Ator como instrumento e a voz como, é possível dizer, um *super instrumento* da sua arte, surge a necessidade de existir uma estrutura. O uso termo *super instrumento* se deve ao fato da palavra ser, como nos diz Knebel (2016): “o principal meio de ação, a líder!” e pelo fato de que “Todo o sistema Stanislavski está voltado entre os seres humanos, para que esse processo seja ativo e atuante, para que a palavra em cena seja apropriada, produtiva, energética, volitiva e para que a palavra seja sempre *ação*” (Knebel, 2016, p.124).

Esta estrutura deve guiar o trabalho de criação do Ator, no sentido deste sujeito/Ator se tornar um *expert* na lida com o seu instrumento e *super instrumento*.

[...] Eu busco a verdadeira sonoridade musical. Quero que na palavra *sim* a letra *i* tenha a sua sonoridade como o som *ão* na palavra *não*. Quero que em uma série de palavras as vogais deslizem, imperceptivelmente, umas ao lado das outras, sem se baterem uma contra outra, e que, também as consoantes, com as vogais, tenham cada uma sua sonoridade própria, de vez em quando gutural ou sibilante, fricativa ou etc. Quando todos estes sons tiverem adquirido a justa sonoridade, então, se escutará a música da palavra. Então, vou poder começar com calma e com segurança a cena de Salieri e eu direi: *Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra Mas nem sequer lá em cima existe verdade*. Pronunciando a palavra *verdade* ou a expressão *lá em cima*, eu não me deixo agarrar por floreios do Pathos tradicional para restringir a minha voz a prolongar esse *a* ou esse *i* inexpressivos. Não devo articular os acentos tônicos em cada sílaba. Quando a voz canta e vibra por si só não tem necessidade de fazer jogos de sedução (Stanislavski, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré).

Stanislavski começa este fragmento falando dos jogos de sedução do Ator que se configuram através da emissão vocal. Este é um ponto importante porque este seria um dos maiores pecados do Ator, artista criador, quando se coloca no lugar de seduzir o espectador. Isto Grotowski chama, por exemplo de *putanismo* do Ator¹⁴. Este *putanismo* acontece quando o Ator, se valendo do seu lugar de destaque quando está na cena, procura uma espécie de conivência do espectador, através da sedução. Está para além do desejo de ser visto, mas também de fascinar o espectador, de seduzir aquele que assiste a cena. É este desejo de seduzir que coloca o Ator no lugar de prostituta, como nos diz Grotowski, e

¹⁴ Fragmento da conferência de Paris em Homenagem a Ryszard Cieslak, Feita por Jerzy Grotowski em 1989, depois da morte de Cieslak: Mas havia algo de misterioso por trás desse rigor que sempre se apresentava em conexão com a confiança. Era o dom, dom de si, nesse sentido, o dom. Não foi, presta atenção, dom ao público, o que nós dois considerávamos um *putanismo*. Não. Era dom a algo que é bem mais alto, que nos ultrapassa, que está acima de nós, e também, pode-se dizer, era dom ao seu trabalho, ou era dom ao nosso trabalho, dom a nós dois (Grotowski, 1989 apud Banu, 2014, p.22). Este fragmento foi retirado livro Ryszard Cieslak Ator símbolo dos anos sessenta. Organização de Georges Banu.

está ligado à falsidade e é um conceito que se opõem à busca de Stanislavski pela “palavra verdadeira em cena” (Knebel, 2016, p.117) e, na sua investigação de dizer o texto com propriedade, “buscar meios para tornar a palavra em cena carregada de verdade, impregnada de um sentimento sincero e plena de um conteúdo social significativo” (Knebel, 2016, p.116).

Assim, devemos procurar meios para aprimorar as potencialidades da própria voz:

basta desfrutar de todas as potencialidades da própria voz para exprimir, adequadamente, com simplicidade, pensamentos e sentimentos. É esta a voz que serve para Pushkin, Shakespeare, Schiller. E não por acaso Salvini, quando eu lhe perguntei “o que é preciso para ser um trágico?” Ele respondeu *a la* Napoleão: - *A voz, a voz e ainda a voz!* Quantas novas possibilidades se abriram à dicção musical para exprimir em cena a vida interior! Só agora compreenderemos como somos ridículos, com o nosso medíocre modo de falar com cinco, seis notas no registro vocal. O que é que a gente pode exprimir com essas poucas notas? E, no entanto, pensamos, que conseguimos exprimir sentimentos complexos. É exatamente como tentar tocar a nona de Beethoven com uma balalaica (Stanislavski, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré).

Neste trecho aparece esta excepcional resposta de Salvini¹⁵, fruto de uma conversa com este grande Ator, quando Stanislavski lhe pergunta “o que é preciso para ser um trágico?” A resposta de Salvini é simplesmente “a voz, a voz, a voz!” e isto significa que, segundo a consideração de Salvini, é exatamente a voz, isto que podemos perceber diante deste estudo como um *super instrumento* do Ator, por ser a voz que pode, efetivamente, transformar um sujeito em Ator: Um trágico.

A música me ajudou a resolver muitas das interrogações que naquela época me atormentavam. Me convenceu do fato que o ator precisa saber falar. Que estranho: foram precisos quase sessenta anos para compreender, isto é, escutar, com todo o meu ser, uma verdade simples e sabida por todos, mas que a grandíssima maioria dos Atores ainda ignora (Stanislavski, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré).

Ao concluir seu texto, Stanislavski indica a música como o acervo técnico e artístico que o auxiliou a decifrar as incógnitas que esta questão da voz do Ator lhe colocava. E, a partir desse momento, ele colocou mãos à obra na sua pesquisa e prática, sendo ele Ator e diretor do Teatro de Arte de Moscou, onde ele trabalhou até 1938, ano da sua morte. Compreende-se, por tanto, através da análise destas palavras do diretor especialista na arte do Ator, Constantin Stanislavski que, de fato, o Ator precisa saber falar. Esta

¹⁵ Tommaso Salvini nasceu em 1 de janeiro de 1829 em Milão, Itália e morreu em 31 de dezembro de 1915 em Florença, Itália. Foi um Ator reconhecido por ser um grande Ator.

constatação, como vimos, não se deu apenas por parte de Stanislavski, mas dos artistas que com ele trabalharam e se desenvolveram, na sua presença e após sua partida, no estudo de seu legado. Isto indica que Ator, nos dias de hoje, deve fazer um esforço consciente para dominar a arte da palavra e trabalhar na direção de encontrar elementos que lhe sirvam, efetivamente, para que sua voz seja um veículo de presença em cena.

Referências

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do Ator** - um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É realizações. 2012.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**, 2ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **Conferência realizada no Teatro Nacional de Comédia em 1974**. Transcrição e Tradução de Celina Sodré, (não publicada), 2010

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**. Práticas das ideias teatrais de Stanislavski. São Paulo: Editora 34, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANILAVSKI, Konstantin. **La mia vita nell'arte**. Firenze: La casa Usher, 2009.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos**. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

TCHERKÁSSKI, Sergei. **Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice**. Stanislavski Studies 1. February, 2012. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins (Dez. 2014/Jan. 2015). Disponível em: http://stanislavskistudies.org/wpcontent/uploads/Sergei_Tcherkasski_Stanislavski_studies_1.pdf

TCHERKÁSSKI, Sergei. **Stanislavski e o Yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.

TOPORKOV, Vasily. **Stanislavski in Rehearsal: The final years**. New York: Routledge, 1979.

VIVÈS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 19/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42315>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Branca Temer - Mestre pelo Programa de Estudos Contemporâneo das Artes, UFF. Atriz formada na CAL, é integrante do Studio Stanislavski desde 2006 e sócia fundadora do Instituto do Ator (2009), onde realizou espetáculos e longa-metragens como TransTchecov (2009), Fantomas de Guerra e Paz (2012) e, mais recentemente atuado no filme Invasão Russa na Mata Atlântica (2020) e nos espetáculos Bar Planetário Bergman e Matrioska Polifônica, sob direção de Celina Sodré. Formada em Comunicação Social pela PUC-Rio, leciona Oratória no Instituto Apontar. Atua como preparadora de atores, com foco no trabalho vocal e textual da cena. brancatemer1986@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7771516893496443>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5230-8750>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

