

# Trajatória e conceituação do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller e sua aplicabilidade no teatro

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira<sup>i</sup>

Lídia Becker<sup>ii</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>iii</sup>

## Resumo - Trajetória e conceituação do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller e sua aplicabilidade no teatro

O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller desenvolveu-se a partir de uma experiência com pessoas cegas. A percepção dos demais sentidos (audição, tato, olfato e paladar) enriqueceu o universo simbólico da comunicação e facilitou a compreensão das palavras por meio de imagens internas e toque. A sensibilidade corporal foi o eixo de todo o seu trabalho, que entende a movimentação do corpo e projeção da voz como a manifestação de uma presença física, uma energia que toca o interlocutor, produz efeitos e traz um significado. Um trabalho corporal-vocal situado no tempo e no espaço, que dialoga intensamente com a expressão artística. O objetivo é pontuar os conceitos do Método e discutir sua aplicabilidade no teatro.

**Palavras-chave:** Sentidos. Sensibilidade Corporal. Voz. Tempo. Espaço Cênico.

## Abstract - Construction and concepts of Beuttenmüller Method and its applicability on performing arts

The Beuttenmüller Method has been developed after an experience with people in blindness. Comprehension of the symbolic universe was enriched as the internal images were proposed by stimulating their other senses (audition, tact, scent, taste). Corporeal sensibility became the axe of her vocal studies where movement and voice projection represent a physical energy that touches the interlocutor and comes with a real meaning. Beuttenmüller proposes a corporeal and vocal work under space and temporality references, which inspires a deep dialogue with Performing Arts, this being the reason its applicability to the theatre is discussed hereby.

**Keywords:** Senses. Corporeal Perception. Voice. Time. Theatrical Space.

## Resumen - Trayectoria y conceptualización del Método Espacio-Direccional-Beuttenmüller y su aplicabilidad al teatro

El Método Espacio-Direccional-Beuttemüller nació de una experiencia con personas ciegas. La percepción de los otros sentidos (oído, tacto, olfato y gusto) enriqueció el universo simbólico de la comunicación, haciendo más fácil entender las palabras, a través de imágenes y tacto. La sensibilidad se convirtió en el eje de toda su obra al comprender el movimiento corporal y la percepción de la voz como manifestación de una presencia física, una energía que toca al interlocutor, produce efectos y aporta significado. Una obra cuerpo-vocal situada en el tiempo y el espacio. Nuestro objetivo es resaltar los conceptos principales que estructuran el Método y discutir su aplicabilidad al teatro.

**Palabras clave:** Sentido. Sensibilidad Corporal. Voz. Tiempo. Espacio Escénico.

## Introdução

O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller desenvolveu-se a partir de uma experiência de comunicação com pessoas cegas. Glorinha Beuttenmüller (1925-2024) percebeu que a compreensão do universo simbólico das palavras que não conheciam e das coisas que não podiam enxergar se enriquecia por meio de imagens internas, pelo toque e pelo processamento dos demais sentidos, a saber: audição, tato, olfato e paladar. Essa perspectiva estabeleceu um referencial muito intenso com o corpo, tornando-se o eixo fundamental de sua proposta de trabalho corporal-vocal.

Seu método ensina a lidar com corpo e voz de forma prazerosa e consciente, desde o contato interpessoal do sujeito até os parâmetros da movimentação de seu corpo no espaço. Entende a movimentação do corpo e a projeção da voz no espaço como a manifestação de uma presença física, cuja energia se propaga e toca o interlocutor, trazendo significado. Assim,

Os movimentos básicos de locomoção são aqueles mediante os quais uma pessoa se desloca de um ponto para outro dentro de um espaço. O movimento básico de som é todo aquele que deriva da locomoção física de uma pessoa, o que se pode extrair da sua movimentação. A sonoridade é a resposta ao impulso de deslocamento do corpo através do espaço (Beuttenmüller; Laport, 1992, p.73).

Apropriando-nos da cadeia proposta pela Teoria da Comunicação - emissor > receptor > emissor - (Jakobson, 1995, p. 77-78) podemos dizer que o ator produz efeitos no espectador. É o fenômeno de presença que “acontece, em parte, porque o espectador acha-se como atravessado pelas vibrações da voz” (Roubine, 1990, p.22) em cena. A concepção de um trabalho corporal-vocal situado no tempo e no espaço dialoga intensamente com as condições de trabalho inerentes à expressão artística. Porque o ser humano é sentimento, é sentido, é sensação. E os exercícios do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller são realizados com sentimentos, sentidos e sensações. Sem essa vivência, tornamo-nos padronizados e não compreendemos a essência de nossa própria voz - é preciso dar à palavra imagem, cor e vibração. Por exemplo, que imagem tem o amor? Que cheiro tem o amor? Que barulho faz o amor? Que gosto tem o amor? Que forma é o amor? As respostas estão no modo de sentir, no corpo multissensorial e na respiração.

O objetivo deste artigo é pontuar os conceitos que estruturam o Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller e discutir a sua aplicabilidade ao teatro.

## A trajetória

Glorinha define-se como terapeuta da fala e defende a ideia de que é preciso falar com o corpo inteiro. Sua visão de comunicação está intimamente ligada com o corpo:

Meu nome é Maria da Glória Beuttenmüller, mas todos me conhecem como Glorinha Beuttenmüller. O diminutivo foi ideia minha. Acho Maria da Glória um nome muito gordo, e não me vejo gorda. Também penso que “Glória” é uma palavra forte demais. Acho que Glorinha me cai bem melhor: emagrece e me faz a justiça devida (Beuttenmüller apud Raposo, 2003, p.15).

Uma verdadeira legião de amigos e clientes manifesta carinho e admiração. Seu feitiço lhe valeu os mais curiosos apelidos: “Pronto-socorro da voz”, “Parteira e salvadora de todos os artistas”, “Bruxa da comunicação”, entre outros. Seu trabalho tem uma aura revolucionária e reveladora, visto que influenciou o trabalho de composição corpo-vocal de muitos profissionais da voz. A citação *ipsis litteris* que segue foi extraída de uma entrevista dada aos autores deste artigo, revelando o quanto Glorinha foi inovadora (revolucionária) no trabalho de voz. Indagada acerca da preparação vocal na tragédia grega, respondeu:

[...] a tragédia é mais um som grave. Então você não pode fazer exercícios de voz pra tragédia com a vogal [i], de jeito algum. Você tem que fazer com [u] e com [o]. Porque o [o] serve pra tudo. Por que? É redondo como o mundo e nós estamos no mundo vocal. É círculo, o [o]. Não há nada linear na vogal [o] com esse envolvimento. Então nós fazemos pra tragédia exercícios com vogal e exercícios separando. Por exemplo: o exercício era assim: *tróia*. Você vai: [o], [i], [a] ... *tróia* ... Pensando, não, sentindo sempre que a tragédia é sangue, tragédia são inimizades, tragédia é ferocidade, tragédia são palácios enormes, onde tem uma vibração, chão de mármore ou de pedra. Então nós temos sempre [...] o elemento sentido. Que elemento pra dar a vibração? [...] Elementos pra dar a vibração são: paredes de pedra, o chão de pedra. Já mármore é diferente de pedra, porque mármore é mais frio que a pedra, então nós temos que ver todas as sensibilidades térmicas (Beuttenmüller, 2006).

Desse modo, pode-se dizer que a sensibilidade foi a palavra decisiva na construção do seu método.

Glorinha descende do Nordeste arraigado nas primeiras décadas do século XX, mas teve uma educação incomum. Seus avós maternos geraram 15 mulheres e 3 homens e o avô decidiu:

“[...] aos homens, bastava aprender a ler e contar, para administrar os bens da família; às mulheres caberia fazer um curso superior pois, caso não encontrassem um bom marido, teriam futuro garantido” (Beuttenmüller apud Raposo, 2003, p. 19).

Tendo vivido algum tempo no sul do país, nasceu no Rio de Janeiro por acaso, pois sua mãe, durante a gravidez, aqui viera para tratar-se. Por conta do ofício de seu pai como fiscal de consumo, viveu em constante nomadismo, o que lhe proporcionou o convívio com inúmeros sotaques e regionalismos. Aos sete anos, de volta ao Rio de Janeiro, a mistura de pronúncias em sua fala era tanta, que recorda: “ninguém mais entendia o que eu falava” (Beuttenmüller, 2006). Uma espécie de sensação de desconforto ficou marcada para sempre e pode ter sido, quem sabe, uma inspiração, um caminho.

O início deu-se pelo gosto da poesia que, àquela época, estudava-se nas classes de declamação. Como menina de família burguesa, foi estudar violino na Escola de Música, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Inscreveu-se no curso Arte de Dizer, destinado a cantores, na intenção de aperfeiçoar sua habilidade de falar em público. Glorinha vivia então como declamadora de poesias em eventos sociais e artísticos.

Entretanto, sua percepção aguçada presentiu, aqui no Brasil, os ventos da modernidade, “uma corrente de pensamento que se preocupava em interpretar, antes de dizer bem” (Aslan, 1994, p.6). O encontro com Lília Nunes, professora de impostação de voz, gerou um relacionamento duradouro. Glorinha foi sua assistente na antiga Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEGS), depois Federação das Escolas Isoladas do Rio de Janeiro (FEFIERJ), hoje Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde desenvolveu seu próprio método de trabalho.

Na década de 1960, uma mulher, cega de nascença, culta, porém, tímida ao falar, pediu-lhe ajuda profissional para preparar uma palestra:

- Não sou mutilada. Apenas não enxergo. Preciso que alguém me ensine as palavras que desconheço. Você não precisa me explicar o que é o sol. O sol tem calor, eu o ‘vejo’ e sinto. Mas não sei como é a lua... E por isso, não sei falar a palavra ‘lua’ com verdade..., intuí eu lá comigo mesma. Logo vi que o problema era tátil, uma coisa de pele (Beuttenmüller apud Raposo, 2003, p.31).

Por conta de sua veia poética, Glorinha retrucou-lhe que a lua é morna e inspira os namorados. Como a tal moça cega dera mostra de ter compreendido bem a sua explicação, prosseguiram com a palavra respingos: “Seguindo a mesma intuição, molhei a mão e espalhei

algumas gotas de água sobre ela, que me entendeu perfeitamente. Naquele momento nascia o método” (Beuttenmüller apud Raposo, 2003, p.32).

O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller compreende a voz como uma extensão do corpo situado no tempo e no espaço, que expressa o universo da linguagem e da emoção humanas. Naquele dia, Beuttenmüller intuiu que a palavra é mais do que um conjunto de sons organizados e, desta reflexão, construiu o alicerce de seu futuro trabalho: a palavra tem forma, cheiro e cor - *gestalt* que ela chamou de escultura sonora. O resultado gerou um convite do Instituto Benjamin Constant para ensinar pessoas cegas a desenvolver a fala. Pelo que consta, não foi tarefa fácil:

Uns tinham a voz hipocinética, para dentro, com medo do espaço que não viam, outros a tinham estridente, hipercinética, agredindo este mesmo espaço. Outros problemas comuns entre eles eram a dislalia, que é a dificuldade de falar por troca de fonemas, a dislexia, que é a troca de fonemas e grafemas na leitura e na escrita, a disfemia, ou gagueira, e as disfonias, ou rouquidão (Beuttenmüller apud Raposo, 2003, pp. 32-33).

A autora deu-se conta de que a falta da visão interferia nos objetos do espaço, bem como sua posição em relação a outros objetos e fez o rastreamento das noções de distância, velocidade e direção, ou seja, da tridimensionalidade. A ausência de visão elimina essas percepções, portanto a pessoa cega nunca poderá perceber integralmente o espaço que a cerca: "Dispondo apenas do sentido do tato para a exploração do espaço, o cego enfrentará uma tremenda limitação, uma vez que o tato é analítico e a visão é sintética" (Beuttenmüller, 2006). A estimulação de outros sentidos pareceu-lhe uma forma de suprir essa carência. Em busca de maior embasamento, formou-se no primeiro curso superior de Foniatria do Brasil, na Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação (ABBR). Nascia a cientista.

Voz e fala envolvem duas dimensões didaticamente distintas: fisiológico-funcional e linguística. Glorinha Beuttenmüller estuda a voz como um fenômeno que se propaga no ar a partir do corpo vivo e expressivo, levantando questões importantes em relação à acústica e às dimensões do ambiente físico, contexto que, entendemos, se aplica amplamente ao estudo da voz no teatro. Seu profundo conhecimento sobre o funcionamento do aparelho fonador, aliado a uma abordagem interdisciplinar com a linguística, em particular com a fonética, foram os subsídios necessários para desenvolver um trabalho eficiente no meio artístico - primeiro na rádio, depois no teatro e na

televisão. Submetendo as pessoas a tratamentos inusitados, foi construindo essa fama de fazer milagres, criando novas abordagens de aplicação de seu método, sobretudo no que se refere à projeção da voz no espaço e ao desenvolvimento do magnetismo da presença cênica.

## O Método

Conhecer o aparelho fonador é imprescindível. A dimensão fisiológico-funcional visa sanar ou amenizar as consequências de situações congênitas ou de alterações vocais decorrentes do mau uso da voz. Etimologicamente, a fisiologia refere-se ao estudo da natureza, entendendo-se como tal o que ocorre espontaneamente, sem causa aparente. E a ser assim, “A ciência reconhece duas doutrinas fisiológicas operantes: a mecanicista analisa as partes para chegar ao todo e a holística pretende conhecer o organismo como um todo, através da síntese dos elementos” (Douglas, 2002, p.31).

Este trabalho/conhecimento enfoca os meandros do universo linguístico contido no fenômeno da comunicação.

Para Saussure (1985), *Langue* (língua) é um conjunto sistemático de elementos que servem à representação mental, portanto, um fato social, um repertório abstrato do idioma que paira sobre uma determinada comunidade linguística. *Parole* (linguagem/fala) estuda as suas variantes, de ordem individual ou social, sem mudança de significado, ou seja, a forma como cada indivíduo se apropria da língua para se expressar. Enquanto *langue* é presa a um código, *parole* é uma comunicação livre que, ao mesmo tempo, concretiza a língua, manifestando suas duas faces: significante (imagem acústica, conjunto de sons organizados) e significado (imagem conceitual). O fenômeno da comunicação acontece quando o amálgama dessas duas dimensões produz um sentido. Cada vez que um homem diz alguma coisa a outro homem, ocorre um ato de fala, sempre concreto. O número de representações concretas expressas nos diversos atos de fala é infinito, mas os recursos gramáticos e semânticos da língua são limitados: “o poder da linguagem consiste precisamente na possibilidade de expressar, com meios limitados, todas as ideias e suas associações” (Troubetzkoy, 1964, p.25).

“Sentir, isso é o mais importante de tudo” (Beuttenmüller, 1992, p.29). Processamos as informações por meio de vivências e memórias. A experiência sensorial permite que o sujeito perceba o ponto e o modo de articulação em seu corpo, para poder em seguida materializar o fonema, representação mental daquele som. Na comunicação, o sujeito exercita os sons linguísticos, produzindo sua forma particular e única de expressão, ou seja, a sua *parole*. Pode-se afirmar que o Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller está fortemente embasado nos conceitos linguísticos, particularmente no que se refere às fonéticas fisiológica, articulatória e estilística.

Distingue-se também pela abordagem do trabalho corporal-vocal inserido no espaço e no tempo, adaptando-se, portanto, ao uso da voz no espaço cênico. Além de fornecer subsídios para o ator dominar os processos fisiológicos em cena, sem prejuízo da voz, Beuttenmüller conceitua: “espaço é o lugar de atuação do ator” (Beuttenmüller, 2006). Sua compreensão de espaço é essencial para a preparação corporal-vocal no teatro, pois facilita a distribuição harmoniosa da voz no ambiente cênico. A partir do método, Oliveira define:

*O espaço pessoal* vai da pele para dentro, sendo o lugar onde guardamos as nossas vivências. Desse espaço, o intérprete retira tudo que precisa para conduzir a voz e o gesto. Eventuais tensões corporais ou quaisquer outras barreiras interferem na fluência da voz no espaço. O *espaço parcial* é aquele ocupado pelo corpo sem que haja locomoção. Sua ocupação máxima acontece com os braços e as pernas abertas, e, a mínima, na posição fetal, a dificultar a extração sonora. O *espaço sonoro* representa as sensações que se extrai do espaço pessoal, ultrapassando o espaço parcial, para atingir o *espaço global-total*. Uma contração corporal pode inibir a voz, aprisionando-a nos espaços pessoal ou parcial, razão que justifica os abusos vocais, desencadeando alterações como rouquidão, dor e até perda da voz. O *espaço global-total* é a representação de todo o espaço alcançado pela voz do ator (Oliveira, 1997, p.51).

A acústica da fonação explica o direcionamento do som em sua propagação no espaço - ondas mecânicas tridimensionais. Beuttenmüller cria o conceito de *núcleo sonoro*, como a representação do ponto central para onde o som vocal deverá ser direcionado, a fim de envolver todo o ambiente. Numa palavra, o *abraço sonoro* - a sensibilidade do ator para envolver a plateia com o som projetado de seu corpo.

O ponto definido como *núcleo sonoro* é determinado pelo interior da arquitetura teatral. A partir do encontro das paredes são traçadas diagonais imaginárias cuja inserção

caracteriza o *núcleo sonoro*. Portanto, cada vez que o ator se move, há um deslocamento desse ponto, fazendo com que “o som tome a forma do espaço a ser atingido” (Beuttenmüller, 1992, p.24), isto é, o espaço público. Esse conceito de diretividade da voz tem implicações profundas na aplicação do método para o trabalho vocal no teatro. A autora discorre ainda sobre a dimensão temporal, demonstrando que a voz pode ser direcionada para o presente, passado e futuro, e explica:

Em primeiro lugar, temos que controlar os nossos pés. Precisamos sentir os pés firmes, sentir o cóccix, ter consciência dele na base de nossa coluna vertebral. Também é preciso sentir o próprio umbigo, que é a nossa primeira cicatriz. Se falamos com o corpo inteiro, é importante lembrar que nossas costas representam o nosso passado, o umbigo, nosso presente e a largura do ombro, nossa abertura para o futuro (Beuttenmüller, 1992, p.59).

Oliveira sintetiza sua abordagem sobre o método:

A voz colocada no presente soa frente à boca do emissor, em tessitura média e cômoda. A voz no passado deve deslocar o foco de projeção para um ponto imaginário, situado atrás do corpo do emissor. Utiliza uma tessitura média, porém deve-se buscar características fonéticas que revelem uma tentativa de lembrar de uma ação passada, como a técnica do prolongamento das vogais e da inserção de pausas expressivas. A voz colocada no futuro desloca o foco de projeção para um ponto distante do ator, fazendo uso de uma tessitura mais aguda e, quase sempre, mais intensa. O tempo de reverberação do som no espaço, a partir do momento em que a fonte sonora deixa de existir, aumenta em função do volume da sala (Oliveira, 1997, p.55).

O método ressalta a importância das condições de reverberação do espaço cênico para melhor adequação da produção vocal e melhor audibilidade da voz do ator. Além da colocação do *núcleo sonoro*, Beuttenmüller cita os três níveis de trabalho corporal-vocal:

O nível baixo é constituído pela cintura pélvica, pernas e pés, sendo a região utilizada para as emissões mais graves. O nível médio é representado pelo plexo solar, de fundamental importância para a emissão vocal, já que abriga os principais mecanismos respiratórios, que constituem matéria-prima da voz. O nível alto reúne pulmões, cintura escapular, braços, cotovelos, antebraços e mãos. (Beuttenmüller, 1995, p.12) Parte superior: é a cabeça. Importante zona ressonancial, pois nela se encontram as saídas para os sons produzidos pelo aparelho fonador (Beuttenmüller, 1992, p.49).

A parte superior, representada por cabeça e pescoço, constitui a principal zona de ressonância da voz. O ator precisa exercitar-se na arte de perceber o espaço para poder desenvolver o fascínio de sua presença cênica. Sob a ótica do Método



Espaço-Direcional-Beuttenmüller isso pressupõe ter bem abertos todos os canais perceptivos - visão, audição, tato, olfato e paladar. Cada uma das partes do corpo adquire importante função no conjunto que gera a expressividade.

Os olhos são órgãos de importância fundamental para desenvolver o pensamento simbólico a partir do espaço que enxergam. Beuttenmüller comparou a privação da visão das pessoas cegas à situação do bebê neonato, que tem na vida intrauterina uma visão tátil. Essa reflexão fundamenta a síntese do seu método. Os ouvidos são instrumentos poderosos para dimensionar a capacidade de reverberação da voz no espaço, a percepção do tempo, do ritmo e da inflexão. A percepção - visual, auditiva, tátil, olfativa e gustativa - representa a possibilidade de absorção de *inputs* que contribuem para a internalização simbólica do mundo. Portanto, pelos sentidos percebemos um turbilhão de estímulos que permeia a cultura dos países, integrando o repertório linguístico presente nas entrelinhas do discurso verbal: a moral da história, a essência - no teatro, o subtexto, pontuado por Stanislavski - o texto, representado pelo conjunto de palavras escritas pelo autor, e o subtexto, uma espécie de mensagem subliminar contida nas entrelinhas do texto, desenvolvida pelo ator, com seu potencial dramático (Stanislavski, 1986).

O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller considera que a sonoridade é a resposta ao impulso de deslocamento do corpo através do espaço. Vários exercícios são propostos no sentido de experimentar a produção de sonoridade com deslocamento corporal, resgatando movimentos básicos de locomoção como rastejar, engatinhar, andar, correr e pular, entendidos como movimentos de estruturação das bases do pensamento cognitivo. Todo o trabalho está estruturado na busca de equilíbrio.

O corpo humano tem um eixo de sustentação. Cada pequena parte emite sinais que comunicam: “pés, mãos, quadris, ombros, braços, rosto, cabeça - tudo em nós fala!” (Weil, 1999, p.55). O que o método corrobora:

Os pés são a nossa base: sua elegância reflete a movimentação do corpo e preserva o alinhamento do eixo corporal. Pés e pernas representam uma porção importante do conjunto corporal, contendo o mais longo e volumoso dos ossos, o fêmur e uma polia que forma a articulação da patela. Os quadris representam o centro de equilíbrio do corpo. Devem estar alinhados com os ombros nos seus pontos extremos de forma que a coluna vertebral possa alongar-se, sustentando toda a parte superior: tórax, braços, ombros, cabeça e pescoço. O tórax guarda o

sistema brônquio-pulmonar, fonte de abastecimento de oxigênio. Os ombros, diretamente relacionados com a sustentação do tórax, localizados bem junto à cabeça e ao olhar, emitem sinais evidentes daquilo que se passa internamente e sofrem as sequelas dos processos de tensão em várias cadeias musculares (Beuttenmüller, 1992, p.36).

Quando estamos tensos, retesamos os ombros, assim como o movimento respiratório. Pelo pescoço, responsável pela sustentação da região cervical, passam os principais nervos e artérias de nosso corpo. Qualquer desvio nessa região provoca dor intensa e pode desencadear distúrbios posturais:

A flexibilidade do pescoço interfere na emissão vocal pois, além da função de sustentação, o pescoço rege igualmente toda a movimentação da cabeça, permitindo que se mova na direção horizontal e vertical, ampliando sensivelmente os campos de visão e audição do ser humano (Beuttenmüller, 1992, p.36).

Finalmente, os braços, elemento mais marcante do gestual, de grande importância na comunicação, reforçam e enriquecem o sentido das palavras. Em suas extremidades, as mãos. Se um aperto de mãos é caloroso, somos impelidos a buscar o contato ocular com o interlocutor, e ocorre um movimento de aproximação. Comunicação é propagação de energia.

## **Principais conceitos do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller**

A obra de Glorinha Beuttenmüller tem um potencial transformador. Não se trata de um trabalho teórico, ainda que esteja sustentado em bases sólidas. Não propõe uma leitura passiva. Trata-se de obra prática, que exige do leitor disciplina e tenacidade “através de exercícios informativos, nunca corretivos” (Beuttenmüller, 1992, p.3).

O método está essencialmente voltado para a percepção, entendida como “o resultado da organização nervosa e cerebral do ser humano, treinada nos primeiros anos após o nascimento, permitindo a identificação e interpretação das impressões recebidas pelos sentidos” (Beuttenmüller, 1992, p.97).

Acreditando que a qualidade dos diferentes estímulos interfere sensivelmente na expressividade corporal-vocal do ator, Beuttenmüller propõe uma visão integrada do corpo com os cinco sentidos, estimulando todo o sistema perceptivo a promover maior

consciência corporal: “o corpo em sua plena função vital leva a um estado de alerta consciente e relaxado, sem o qual não seria possível o uso correto da voz e do movimento corporal” (Beuttenmüller, 1992, p.29). O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller se fundamenta na seguinte síntese: “Espaço-visão / Visão-tato à distância / Tato-visão próxima”, pois que “devemos tocar sonoramente as pessoas por meio de um abraço sonoro, sentindo a imagem das palavras” (Beuttenmüller, 1995, p.103), que se explica pela dimensão espacial atribuída aos sentidos humanos. A visão e audição são sentidos de distância; o tato, paladar e olfato, sentidos de proximidade. Há ainda os sentidos profundos: cinestésico, estático e orgânico, essencialmente ligados ao movimento e ao equilíbrio. Registramos um de seus preciosos conselhos: “O ator deve ter todos os seus sentidos bem adestrados, para que a mensagem seja apreendida pelo público. O público não quer ter trabalho. Ele quer ver, ouvir, saborear, apalpar” (Beuttenmüller, 1992, p.103).

No conjunto das obras são encontrados conceitos estruturais do método, interpretados e descritos pelos autores deste artigo. Seguem, abaixo:

#### **Espírito científico**

Curiosa, seu verdadeiro espírito científico não hesitou em buscar conhecimento aprofundado na aproximação com a ciência. Engrandeceu seu trabalho e ousou promover uma discussão multidisciplinar entre a sapiência milenar dos médicos e as intuições e vivências recolhidas de suas experiências práticas com o corpo e a alma humanos.

#### **Generosidade**

Considera que a voz é um presente generoso que se dá ao outro e que é preciso querer doar para ter boa voz. Parece oportuno ressaltar o caráter perseverante na busca do conhecimento sutil e afetuoso do ser humano, após anos a fio da mais pura, desinteressada e generosa observação.

#### **Prazer**

Considera que a emissão vocal deve ocorrer com prazer, mínimo de esforço e máximo rendimento. É preciso aprender a buscar uma tessitura confortável, falando sem machucar as estruturas envolvidas.

### Perspectiva individual

Cada pessoa tem uma representação interna do mundo, portanto, ninguém deve falar igual ao outro. Nada de metas preestabelecidas cujo resultado é a rigidez e o esforço. Movimentos desenvolvidos a partir de um estado de concentração e de autoconhecimento tornam-se mais naturais, mais orgânicos e, certamente, serão diferenciados. Assim como o corpo pode produzir nuances de posturas, a voz também tem sensualidade, naturalidade e precisa estar identificada com a personagem. Oliveira o define muito bem:

O ator precisa tirar de sua voz o que ela tem de melhor (matizes, nuances, voracidade, suavidade) como um verdadeiro instrumentista que manipula com virtuosidade o seu instrumento musical. É, assim, um instrumentista da voz. Expressaria melhor: é um compositor vocal (Oliveira, 2004, p.1)

Segundo Nunes “bons atores reconhecem que voz e dicção são fatores primordiais para elevar o nível de sua arte [...] uma boa voz tem dado a muitos a felicidade de emocionar e entusiasmar seus ouvintes” (Nunes, 1976, p.14). A voz tem um sentido altamente individualizado. É a expressão única das qualidades vocais de cada pessoa. Portanto cada ator deve pesquisar em seu próprio corpo o seu jeito próprio de se expressar.

### Relaxamento

A linguagem do corpo e da voz é uma associação integrada de funções motoras e sensitivas. Para melhor aproveitamento das possibilidades físicas e vocais, imprescindíveis ao profissional do palco, o corpo e a voz devem ser treinados no sentido de obter movimentos flexíveis. Parece-nos interessante a reflexão sobre inércia, movimento e relaxamento:

Muitos supõem que relaxar é sinônimo de ficar inerte, distanciado, isolado. O relaxamento é muito pelo contrário, um estado dinâmico, em que tomam parte corpo e mente e só existe quando começamos efetivamente a sentir as partes do corpo. O isolamento é uma condição incompatível com o trabalho do ator que, num palco, jamais poderá perder a consciência de si mesmo e de sua integração no grupo (Beuttenmüller, 1992, p.7).

Aponta-se uma importante conexão com a visão renovadora de Angel Vianna, profissional da dança que, na esteira dos movimentos revolucionários da década de 1960, foi pioneira na utilização da locução expressão corporal no Brasil. Ao contrário

das práticas corporais tradicionais, que visavam à construção do corpo em ação, Vianna preocupava-se intensamente com o corpo em repouso, pois considerava que, livre de tensões, ele poderia tornar-se mais expressivo (Teixeira, 1998).

### **Tônus & Tom ótimo**

Assim como o corpo precisa de determinado vigor necessário para entrar em ação e de controle para relaxar, também a voz possui seu tom ótimo, um tipo de emissão que flui de um corpo livre de tensões, em uma tessitura confortável, que permite melhor domínio do malabarismo vocal necessário à vida do ator.

### **Equilíbrio interno e externo**

Seus estudos sobre anatomia e fisiologia do corpo humano apontam para uma visão integrada do movimento como base para o equilíbrio: “Qualquer distúrbio no equilíbrio postural se reflete em alterações no comportamento geral, com inevitáveis reflexos no aparelho vocal” (Beuttenmüller, 1992, p.81). A falta de equilíbrio tem reflexos, inclusive, sobre a capacidade de atenção e os estados de ansiedade. Estreitamente ligado à emoção, o movimento corporal fala de um estado interior. Pessoas com o emocional perturbado não apresentam bom equilíbrio corporal. “Não é por outro motivo que as pessoas com graves problemas psicológicos são chamadas de desequilibradas, pois perdem o seu equilíbrio interior” (Beuttenmüller, 1992, p.82).

### **Tridimensionalidade**

O corpo do ator não é uma fotografia em duas dimensões. Ele tem vários lados, frente, lateral e costas, e todas essas dimensões devem ocupar o espaço cênico, assim como a voz deve realizar o *abraço sonoro*, alcançando todas as direções (Beuttenmüller, 2006).

### **Temporalidade**

Se falamos com o corpo inteiro, é importante lembrar que o movimento e o gesto vocal devem, a partir de técnicas específicas, sugerir a noção de temporalidade, trazendo a sensação de presente, passado e futuro. A percepção do tempo está vinculada à percepção corporal, sendo a emissão e a diretividade da voz elementos

valiosos para o enriquecimento do conteúdo e a compreensão do texto teatral.

## Conclusão

Uma vida dedicada a melhor compreender o ser humano, pode-se afirmar que aí se instala um tênue limite entre o papel de educadora e de terapeuta. Embora se apresentasse como terapeuta da palavra, Glorinha foi uma revolucionária, invadindo a alma de seus clientes, todos unânimes em reconhecer as profundas modificações que o trabalho realizado promoveu em suas vidas. Seus maiores clientes foram artistas, jornalistas, políticos e advogados; profissionais altamente envolvidos com a verdade na comunicação.

Por várias décadas reuniu-se, à sua volta, um grupo profissional especializado, para elaboração e renovação constante do seu método, com resultados inequívocos, particularmente na construção do trabalho do ator: “uma herança da modernidade que persiste como complemento de excelência para a formação de atores no teatro contemporâneo” (Bento, 2004, p.1).

O ensinamento de Glorinha Beuttenmüller é redentor. Exercício fundamental para o fortalecimento da presença cênica, ensinou o sujeito a sentir o corpo e a voz a fim deles fazer uso a favor de sua expressividade, a constituir uma contribuição significativa para a interdisciplinaridade entre a Fonoaudiologia e as Artes Cênicas.

## Referências

- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BENTO, Maria Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. Local: Programa de Pós-graduação/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).
- BEUTTENMÜLLER, Glorinha. **Entrevista concedida a Lídia Becker e Domingos Sávio Ferreira de Oliveira**. Rio de Janeiro, maio 2006.
- BEUTTENMÜLLER, Glorinha. **O despertar da comunicação vocal**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.
- BEUTTENMÜLLER, Glorinha; LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e Expressão corporal**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992, 1995.
- DOUGLAS, Carlos Roberto. **Fisiologia aplicada à Fonoaudiologia**. São Paulo: Robe Editorial, 2002.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NUNES, Lília. **Cartilhas de Teatro. Manual de voz e dicção**. Brasília: Serviço Nacional de Teatro. Ministério de Educação e Cultura, 1976.
- OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. **A Explosão da Voz no Teatro Contemporâneo: uma análise espectrográfica computadorizada da voz de grande intensidade no espaço cênico**. Local: Programa de Pós-Graduação/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).
- OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. **A Voz e o Teatro**. In: VALLE, Mônica G. M. ( org. ) **Voz Diversos Enfoques em Fonoaudiologia**. Rio de Janeiro: Revinter, 2002. 41- 59
- OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. **Voz na Arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro**. In: GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). **Voz em Cena**. Volume 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. 1-19.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAPOSO, Alexandre. **O que é ser Fonoaudiólogo**. Memórias Profissionais de Glorinha Beuttenmüller. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1986.

TEIXEIRA, Letícia. *Conscientização do movimento: uma prática corporal*. São Paulo: Caioá, 1998.

TROUBETZKOY, Nicolas Sergueevitch. *Principes de Phonologie*. Paris: Librairie Klincksieck, 1964.

WEIL, Pierre. *O corpo fala*. Petrópolis: Vozes, 1999.

Artigo recebido em 15/05/2024 e aprovado em 21/07/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i01.53927>

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

---

<sup>i</sup> Domingos Sávio Ferreira de Oliveira - Professor Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pós-Doutor em Artes Cênicas (UnB), Doutor em Letras/Estudos Linguísticos (UFF), Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO) e Especialista em Voz (Título concedido por mérito pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia). Graduado em Artes Cênicas (UNIRIO), Fonoaudiologia (IBMR) e Letras (PUC-Rio). Professor das disciplinas de Voz do Bacharelado em Atuação Cênica. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Membro participante da REDE Voz e Cena. [dsavio@unirio.br](mailto:dsavio@unirio.br).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5477018486215637>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0120-6989>

<sup>ii</sup> Lídia Becker - Professora Doutora do Departamento de Fonoaudiologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Especialista em Voz (CFFa.), Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO) e Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO). Graduada em Fonoaudiologia (IBMR) e Letras (PUC-Rio). [lidia.becker@gmail.com](mailto:lidia.becker@gmail.com).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1004477177156800>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7999-2759>

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

