

A VOZ NA CRIAÇÃO CÉNICA - Reflexões sobre a vocalidade do actor

BELO, Sara

Abstract

The actor's voice can span several usages and orientations. The confrontation of the thoughts of various specialists in the field such as: Clifford Turner, Kristin Linklater, Enrique Pardo and Sara Pereira Lopes, was the subject of study for a substantial part of this thesis. After contextualizing the practice of the actor's vocal learning and coaching in the Portuguese theatrical reality, a practical exercise and a documentary (which is an integral part of this dissertation) focusing on the various forms of usage of the voice in scenical creation were developed, and its expressive possibilities asserted, harnessing its sonic, corporeal and emotional materiality, giving voice and speech a scenical dimension, relating body, voice and emotion.

Resumo

A voz do actor pode ter diversas utilizações e sentidos de orientação. A confrontação do pensamento sobre a voz no teatro de alguns especialistas nesta matéria tais como: Clifford Turner, Kristin Linklater, Enrique Pardo e Sara Pereira Lopes, foi objecto de estudo de uma parte substancial deste trabalho. Depois de contextualizar a prática da aprendizagem e do acompanhamento vocal dos actores na realidade teatral portuguesa, foi realizado um exercício prático e um documentário (que é parte integrante desta dissertação) sobre as diversas formas de uso da voz na criação cénica e constatadas as suas possibilidades expressivas, potenciando a sua materialidade sonora, corpórea e emocional, dando à concretização da palavra e do som vocal uma dimensão cénica, relacionando o corpo, a voz e a emoção.

Key-words: the actor's voice; the creative voice; the body/voice/emotion relationship; the emotion/intention/intonation relationship; the sonic design; scenic vocal exercises.

Palavras-chave: a voz do actor; a voz criativa; a relação corpo/voz/emoção; a relação emoção/intenção/entoação; o desenho sonoro; exercícios de voz em cena.

Data de submissão: Fevereiro de 2011 | **Data de aceitação:** Março de 2011.

Introdução

"Early on his work Roy said that “there is a voice which is pure energy, meaning that it has a divine, perhaps even unhuman, element”. (PIKES, 2004, p. 110).

A Voz é um poderoso meio de comunicação entre os seres humanos e é um instrumento artístico fortíssimo, transportando uma vasta gama de assuntos que em si convergem. Se do ponto de vista médico e fisiológico têm sido amplamente estudadas e dissecadas as suas funções, se do ponto de vista fonético têm sido investigadas as suas sonoridades e processos articulatórios, se do ponto de vista antropológico pesquisadas as suas relações com a natureza, a mitologia e as tradições culturais do enquadramento geográfico onde é produzida, do ponto de vista do uso artístico, cabe-nos a nós – que lidamos diariamente com estas matérias – pronunciarmo-nos sobre os variados procedimentos do uso da voz num contexto artístico, nomeadamente na prática teatral.

O teatro, pela sua efemeridade e características específicas, deixa-nos, muitas vezes, sem possibilidade de conhecer como eram ou como são alguns dos procedimentos ou até como é pensado o uso daquela que é uma das suas principais ferramentas, a voz. O espectáculo teatral é resultado de um processo, que na maior parte das vezes não é documentado, nem dele se conhecem registos de qualquer natureza. Se os depoimentos, impressões, imagens e críticas sobre o próprio espectáculo são inúmeras vezes escassos (e não só no passado, como hoje em dia), o processo de trabalho, o “*making of*” (de que o cinema tanto tira partido) é praticamente ignorado. E como actriz e cantora profissional, tenho constatado a importância, a complexidade, a riqueza e até a beleza deste mesmo processo para compreendermos a amplitude do próprio espectáculo. Mas se não fará parte do âmbito deste artigo o registo de alguns destes processos, se bem que poderão ser referidos alguns exemplos, este emerge duma constatação da prática teatral portuguesa.

Reflectir sobre a vocalidade do actor no contexto da criação cénica faz parte dos propósitos deste trabalho: articular essas constatações, reflexões e experiências, com as de outros autores, bem como com exemplos oriundos de uma prática sempre profícua em diversidade. A voz no seu uso na criação cénica, transversal e congregante destes

diversos temas, descortina um mundo de sensações e impressões altamente criativas e empolgantes, e deixa antever muitas possibilidades de pesquisa teórico-prática.

Sendo a voz na criação cénica, um tema muito pouco explorado na teoria do teatro em Portugal, salvo honrosas e balsâmicas excepções, este artigo é apenas um pequeno começo, ou mais precisamente, um passo simbólico mas genuíno na discussão destes assuntos.

A voz: a realidade prática/teórica

É preciso notar que não há uma única pedagogia do canto, há várias, através das épocas, dos povos e das culturas (CASTARÈDE, 1998, p. 128).

A teorização sobre as questões ligadas à voz do actor prende-se, inevitavelmente, com uma prática corrente e sistemática. Seria pouco provável ou muito pouco credível que se propusesse fazer uma dissertação sobre estas questões alguém que não estivesse profundamente ligado a uma prática, seja ela, de aquisição pessoal de conhecimentos, de docência, especialidade médica, ou análise sistemática de vozes. A voz é produzida dentro do nosso corpo e resulta em som, pressupondo tempo, espaço e exercício efectivo e prático desta mesma produção de som. A teorização será sempre sobre esta prática, seja ela efectuada pela pessoa que teoriza ou não. Por isso, a totalidade dos autores consultados para este trabalho, estão, ou estiveram, ligados, inequivocamente, a uma prática quer seja como actores, cantores, professores ou encenadores. Muitos deles falam do(s) seu(s) mestres ou das pessoas que os influenciaram no seu percurso, bem como da consequente influência das opções artísticas, e até mesmo pessoais, que tomaram, na maneira como encaram a Voz.

Mas esta prática não pode estar fechada em si mesma e a actualização de conhecimentos, bem como a confrontação com outros pontos de vista, deverá ser uma preocupação constante do actor, cantor, pedagogo da Voz e de quem escreve sobre estes assuntos. Sendo este trabalho baseado, também ele, numa prática pessoal e de ensino, seria indispensável perscrutar e cotejar outros autores ou “*mestres da voz*” sobre a sua

prática e o seu pensamento subjacente a essa mesma prática, tais como Enrique Pardo, Sara Pereira Lopes, Roy Hart, Kristin Linklater, J. Clifford Turner, Noah Pikes, entre outros. É evidente que aquilo que escreveram não substitui aquilo que poderia ser vivenciado na experimentação e observação da sua prática, mas a leitura e análise das suas publicações dão-nos algumas pistas sobre o seu pensamento, bem como o seu procedimento em relação ao uso da Voz.

Sobre a voz do actor: constatações

O actor é, simultaneamente, um elemento de importância primordial – pois é da eficácia da sua actuação que depende o êxito do espectáculo – e uma espécie de elemento passivo e neutro – pois toda a iniciativa pessoal lhe está rigorosamente vedada. Este domínio é, aliás, um domínio onde não há regras precisas; e entre o actor a quem se exige apenas um simples e determinado tipo de solução e o que tem de pronunciar com todas as suas qualidades pessoais de persuasão, há a mesma margem de separação que entre um homem e um instrumento. (ARTAUD, 1996, p. 96).

O actor (quando falamos de actor, falamos de actor de teatro) tem de estar preparado para responder a uma série de diferentes pressupostos ou propostas. É-lhe pedido que cante, mas também que fale e faça muitas outras coisas com a voz, que tenha a veracidade do *performer*, mas que repita isso todos os dias até ao fim da carreira do espectáculo.

O trabalho de Voz do actor tem, portanto, especificidades que o diferencia da do cantor ou do *performer*. O cantor, sobretudo o cantor lírico, procura a uniformização do timbre, a “pureza” do som, o controlo do sopro vocal. O *performer*, de uma forma muito geral, não centra a sua actuação num texto e recorre, muitas vezes, à amplificação – a voz é, normalmente, um apontamento, e é procurado o seu lado mais cru, menos elaborado. Além disso, pelas suas características, a *performance* tem um carácter mais isolado, sendo, normalmente, um acontecimento que não se repete ou que se repete esporadicamente, não fazendo carreira como os espectáculos regulares de teatro.

Poderemos dizer, com evidentes excepções, que o centro da vocalidade do actor está no “*dizer o texto*”. A palavra, o texto, é, na maioria das vezes, o ponto de partida para o seu trabalho: encontrar intenções, emoções, entoações em que a vocalidade se desenha no espaço cénico juntamente com o gesto, com o movimento e a partir de ideias sugeridas por esse mesmo texto ou procurando um grande contraste com este. Para além desta sua relação com o texto e com a palavra que, em si mesmo, constitui um mundo de possibilidades, a voz pode ser usada como um recurso expressivo e criativo bastante importante. Por exemplo para gerar ambientes sonoros: imitação de animais, imitação de sons produzidos pela natureza (como o mar, o vento, etc.), para gerar ambiências de terror através de gritos, de respirações; ou pode ser usada na sua vertente mais musical: voz cantada a solo ou em conjunto; enfim, a voz pode ser usada de tantas formas quantas a imaginação o permitir. Por isso o actor tem de ter uma voz livre, mas ao mesmo tempo dominada e preparada para servir múltiplas e variadas propostas: a par de um aprimoramento e rigor técnicos tem de arriscar e procurar outros registos expressivos. Com esta consciência, poderá tirar partido dos efeitos que a sua voz produzirá em si e no espectador.

A voz tem um efeito que passa muito para além das palavras ou das ideias que possam ser verbalizadas. Ao ser dita a palavra ganha uma dimensão sonora que acrescenta às ideias do texto um discurso paralelo. Ao sair da boca a voz dá à palavra uma vida própria, dá-lhe corpo, a palavra passa a ser daquela voz, daquele timbre, daquela entoação, daquela emoção e respeitante ao contexto acústico daquela sala, bem como da relação que poderá ter relativamente ao lugar que ocupa nesse mesmo espaço ou da relação que terá com as outras vozes. O volume, o timbre, a colocação, a articulação, o ritmo do débito do texto (no caso de este existir), as características vocais daquela pessoa, bem como o seu percurso, determinam o impacto sonoro que a voz terá no seu interlocutor. É evidente que, quando falamos da representação de uma peça de teatro, todos os outros elementos como o contexto da peça, a época, o assunto, a adaptação, a encenação, a interpretação, o cenário, a sala, e mesmo as referências, estados de espírito e expectativas do observador, condicionam a recepção sonora das vozes. Mas se isolarmos, tanto quanto possível, a voz da sua dimensão acústica e sonora, podemos observar que o espectador pode, ao ter contacto com ela, ser percorrido por sensações tão diversas como ser seduzido ou sentir repulsa, respeito, medo, aborrecimento. Não é nenhuma novidade que o som tem um grande impacto

sobre o ouvinte e que lhe pode provocar emoções diversas e até alterações físicas. Isso é bem claro se pensarmos no impacto físico que tem no nosso corpo a música amplificada de uma discoteca ou o visionamento de um filme no cinema, por exemplo. Apesar de não poder ter um impacto físico desta natureza, a voz não amplificada pode produzir um sem número de sensações. Há diversos factores que podem contribuir para potenciar esse efeito como o ambiente sonoro e acústico criado, a iluminação, bem como o conteúdo do que é referido, inserindo esses e outros factores na dimensão do tempo e do espaço. A forma como são distribuídos o tempo e o espaço terão certamente um efeito na recepção do som e, neste caso, da voz: de que lugar é emitida a voz? Que relação espacial desenvolve com o receptor? Em que tempo, com que ritmo(s)? Com efeito, a sua recepção depende da sucessão, ordem, tempo e local por que estão a ser emitidas as frases em relação a quem as recebe.

Tentando exemplificar: se o actor estiver sentado ao lado do espectador, a recepção do que diz será diferente da que resultaria se estivesse ao fundo de um palco. Assim também uma frase dita, no início do espectáculo, de uma forma lenta, terá um impacto diferente da que teria uma frase dita muito rapidamente no final de um discurso longo. Mas como poderemos analisar o que é dito? Sara Pereira Lopes define o termo vocalidade poética para designar aquilo que é materializado pela voz do actor. Eu proponho um conceito ainda mais concreto para esse discurso – a noção de desenho sonoro. Este refere-se especificamente ao desenho do som que poderemos definir em cada frase, ou melhor em cada entoação. O desenho sonoro é uma representação gráfica, mais ou menos rigorosa, que pode ajudar o actor a ter uma percepção das curvas sonoras das suas entoações. Este é um dos exercícios que peço aos meus alunos – que desenhem o seu texto tendo em conta os contornos das entoações, depois de trabalhadas, ou que desenhem ao lado do texto essas curvas sonoras. Este trabalho proporciona ao aluno uma consciencialização muito maior da forma como diz o texto. Nesta matéria, a investigadora Maria Raquel Delgado-Martins (DELGADO-MARTINS 2002: 205-207; 217-224; 231-239; 253-260), efectuou diversos estudos rigorosos – sobre a percepção da entoação, analisando acusticamente diversas formas de execução de uma frase. Não necessitando de realizar propriamente uma análise acústica das frases que pronuncia, o actor deverá ter consciência da sua materialidade sonora e das inúmeras possibilidades de curvas de entoação que poderá dispor. Mas antes deverá clarificar o que induz a sua produção, bem como a cadeia da emoção e intenção que leva à entoação.

Ao ser dito, o texto que é emitido por aquela voz pode ser analisado de diversas formas. A procura da emoção, que leva à intenção, que, por sua vez, leva à entoação, é um trabalho complexo e interligado. Como iremos ver, a emoção é uma das ferramentas fundamentais do trabalho do actor. Gerá-la, controlá-la, mostrá-la e reproduzi-la fazem parte do seu trabalho. Na passagem de uma ou várias emoções através de um texto encontramos as intenções subjacentes às frases, e ao seu resultado sonoro podemos chamar entoação ou inflexão (se bem que este termo pareça mais limitado, pois se refere a uma só flexão e a entoação de uma frase pode ter diversas curvaturas). Perante esta definição, pode surgir a confusão ou a dúvida sobre a diferença entre emoção e intenção – procuraremos clarificar estas diferenças segundo as nossas convicções. A emoção do actor, depois de trabalhada em conjunção com o texto, traduz-se nas variadas intenções em que o texto dito pode ser materializado. Mas uma emoção pode ser traduzida em diversas intenções. O termo intenção tem ele também um significado de propósito secreto e reservado, pelo que poderíamos hesitar entre estes dois termos. Mas ao darmos um exemplo prático creio que tudo se tornará mais claro. Imaginemos uma situação, um pouco novelesca: num barco num cruzeiro pelas ilhas gregas, estão a personagem A e a personagem B. A primeira odeia a segunda e quer aproximar-se desta para se vingar de algo que ela lhe tivesse feito. Esta seria a sua emoção base, a sua motivação, aquilo que sente. Ao perguntar-lhe, por exemplo:

– *Gostei muito do que disse há pouco. Quer ir lá para fora para conversarmos melhor?*

A intenção da primeira frase poderá ser a de gerar confiança no interlocutor, abordá-lo, e a segunda, convencê-lo a deslocar-se, tentando ser o mais persuasivo possível. No entanto, sabemos que a sua emoção base é a de odiar esta pessoa e isso terá também de estar presente na sua actuação. Ou seja, há aqui, ao mesmo tempo, uma associação e uma dissociação entre aquilo que é a emoção e o que é a intenção. A emoção está presente, mas a intenção da cada frase vai ser diferente consoante o objectivo da personagem. Haveria esta associação/dissociação mesmo que a personagem A se dirigisse à personagem B e lhe dissesse:

– *Eu odeio-a e vou matá-la assim que puder.*

Isto poderia ser dito com várias intenções diferentes: com a intenção de a impressionar – desesperado e fora de si; com a intenção de a intimidar – friamente e

entre dentes; com a intenção de a provocar – ironizando com um sorriso. Enfim, existiria um sem número de intenções para cada frase e por consequência um grande número de entoações possíveis.

Mas imaginemos que a personagem A ama a personagem B e lhe diz as mesmas frases com que iniciámos este exemplo:

– *Gostei muito do que disse há pouco. Quer ir lá para fora para conversarmos melhor?*

A intenção da primeira frase poderia ser de deslumbramento contido e a segunda poderia até conter agressividade na constatação dessa emoção. Enfim, poderíamos enunciar um número elevado de possibilidades de intenções contendo a mesma emoção de amor ou paixão. Ou seja, a intenção está ligada à emoção mas tem um sentido próprio que se traduz na entoação com que se dizem a(s) frase(s). A entoação é, como já dissemos, o resultado sonoro dessas mesmas intenções, ou seja, as modulações ou as inflexões que aquela voz, com aquelas características e com aquele passado, faz ao passar aquelas intenções e aquelas emoções para o público.

Estas intenções serão pronunciadas segundo a qualidade da voz que a profere, consoante as suas características fisiológicas, psicológicas, culturais e sociais. Descobrindo a sua voz natural, como nos diz Kristin Linklater, ou o tom com que projecta a sua voz com maior facilidade e com a qual se identifica, o actor poderá optar – consoante o que lhe for solicitado pela personagem ou pelo contexto cénico do espectáculo que realiza – por modificar alguns destes vectores de forma a obter outros resultados.

A transposição ou metamorfoseamento vocal tem a ver com a modificação de colocação, de ressoadores, de registo, e até de timbre que o actor opera para transformar a sua voz de modo a servir melhor a personagem que interpreta. Ao tornar a voz mais nasal, mais gutural ou mais metálica (como mais comumente se costuma designar a voz com ressonâncias proeminentes na máscara facial), o actor pode modificar a sua voz quotidiana e torná-la praticamente irreconhecível.

Muitas vezes usada em registos cómicos, esta transposição permite colocar na voz um grande valor expressivo da actuação. Pode caricaturar uma tipologia de pessoas, no que nós chamamos comumente no teatro “*bonecos*” (o termo caricatura reporta ao termo representação, e por isso mesmo distancia o ser da sua representação) ora o

“boneco”, mesmo tendo um lado muito exagerado, não deixa de procurar ser, de facto, uma pessoa, ou seja, procurará o lado humano e credível da representação.

Mas também a voz transposta é utilizada noutros registos, até mesmo num registo “*naturalista*”. Por exemplo, se um actor tem menos idade do que a personagem e se é importante dar essa diferença, imaginando como exemplo que esse mesmo actor faz o percurso da personagem desde que é jovem até ser velho, é natural que na voz e no débito do texto se procure passar essa diferença. O actor terá de tornar muito credíveis os diversos registos vocais, pois não pode sair do tom “*naturalista*” da peça. A voz também pode ser utilizada num registo mais dramático da representação, desde que a sua credibilidade seja devidamente fomentada, pois se não o fosse, a voz soaria desumanizada e o espectador teria tendência a distanciar-se daquelas personagens. Claro que poderia ser esse o objectivo, e então, nesse caso, essa distanciação seria conseguida através da voz. Tudo pode ser contemplado, mas é vantajoso saber quais são os objectivos dessa transposição vocal.

O processo de transposição passa por uma procura, no qual o actor experimenta o que pode e quer encontrar. Ao colocar num outro ressoador (no nariz, na garganta, na máscara e outros) ou noutro registo (grave, agudo, médio), ou ao modificar a emissão vocal (pondo mais ou menos ar na emissão ou fazendo *vibrato*), encontra “*uma voz*” ou “*diversas vozes*” que vai utilizar na sua interpretação. A partir daí entra num processo de estabilização dessa voz: por um lado, tem de “*registar*” no seu corpo o local onde essa voz é produzida, por outro lado, tem de habituar os músculos da laringe a produzi-la, de forma a garantir que essa mudança vocal nunca o irá fazer enrouquecer durante a carreira do espectáculo. E este é um aspecto de elevada importância: a voz encontrada não pode só servir uma mas antes várias representações e tem de dar ao actor conforto na emissão vocal, para que ele sinta a liberdade suficiente para transmitir as diversas emoções e intenções requeridas pela personagem. Esta nova voz nunca poderá ser só um efeito: tem de ter a capacidade de modular, no fundo, de ser a voz de alguém. Por isso, depois de estabilizada, a voz tem de servir o corpo, as emoções e as diferenças que essa personagem vai viver ao longo da peça ou da sua actuação. Se essa personagem tiver uma “*vida*” longa no decorrer do espectáculo, o actor terá, provavelmente, mais dificuldade em credibilizar e tornar essa sua voz transposta. É evidente que não se recorre à voz transposta em todos os trabalhos, mas em todos a colocação da voz, a articulação, enfim, a comunicação de ideias são importantes. E isso pode passar também

por definir qual a forma mais eficaz de o fazer. Outra das “*habilidades virtuosas*” ou talentos vocais que podem ser solicitadas ao actor (e são cada vez mais) num contexto teatral é o canto.

E não será sequer necessário referirmo-nos ao teatro musical ou à ópera propriamente ditos, porque a verdade é que a música e o canto fazem parte muitíssimas vezes da prática teatral. Podemos encontrar inúmeras referências às canções, quer em autores tão antigos como Shakespeare ou Gil Vicente, quer em autores do séc. XX como Brecht ou António Patrício. Os versos referidos ora como “canta” ora “cantarola” ora “*cantam*” etc., dão a entender a ideia de canção para aquele texto. Muitas vezes não sabemos se o autor teria composto ou mandado compor algum trecho musical para aquele texto, mas algumas vezes pelo tipo de métrica poderemos prever qual o tipo de estrutura musical mais provável. Por exemplo, em Gil Vicente se são sete sílabas com quatro versos provavelmente é um vilancete¹. Por isso nos casos em que a partitura não está disponível ou não se conhece, é frequente fazer-se uma adaptação do texto a um trecho musical da época (ou não), ou, nas adaptações de carácter mais contemporâneo, a uma composição feita propositadamente para aquele espectáculo, inspirada ou não na música da época (ou ainda ignorar a ideia de canto).

Mas mesmo em peças que à partida não prevêem, pelo texto, a utilização de canções, esta é, muitas vezes estimulada ou requerida pelo encenador ou outros criadores do espectáculo. A canção é, pois, muito comumente usada e o saber cantar é um recurso de extrema importância para o actor, bem como saber interpretar a canção, fazendo dela parte integrante da personagem e da cena. A canção, por si só, consiste num óptimo exercício vocal para o actor, desenvolvendo diversos aspectos como a respiração, a articulação, a colocação e a extensão, entre muitos outros.

Traços gerais do pensamento da voz no teatro

Sendo um tema tão vasto e prolífero, as perspectivas sobre a voz do actor, desde a forma de aquisição de técnicas (e até a necessidade dessa mesma técnica) até à aplicação da voz num contexto cénico, são alvo de muitas variantes. Alguns dos autores

¹ Forma poética comum na Península Ibérica, na época da Renascença. Os vilancetes podiam ser adaptados para música: muitos compositores ibéricos dos séculos XV e XVI, como Juan del Encina ou o português Pedro de Escobar compuseram vilancetes musicais.

defendem correntes mais modelares, ou seja, objectivos ou modelos que todos os actores devem procurar atingir, e outros preferem deixar que a voz seja trabalhada consoante a individualidade do actor de uma forma integrada com o corpo, o intelecto e a emoção, em detrimento de um resultado predefinido. Aliás, esta dicotomia é largamente referida pela quase totalidade dos autores: processos internos/resultado – a abordagem daquilo que é vivido e/ou a avaliação daquilo que é ouvido como processo de aprendizagem. Claro que estas perspectivas se tocam em muitos aspectos, mas uns propõem uma espécie de modelo ou de princípios fundamentais que o actor deve perseguir na sua prática e outros aplicam mais correntemente conceitos como liberdade ou individualidade nas suas teorizações, dando menos importância a um resultado final. Em traços muito gerais, ao tomar conhecimento dos vários autores, e apesar das suas profundas diferenças, creio que há uma tendência, na pesquisa vocal do actor, para deixar de lado os modelos preconcebidos, que persistiram e persistem durante tantos anos no ballet clássico, na música clássica, no canto lírico, etc., para tentar descobrir através da voz a capacidade de uma expressão livre, criativa e integrada do ser humano, a que a dança contemporânea, a música contemporânea e a performance deram o seu precioso contributo.

Da mesma forma, os achados teórico-práticos de alguns investigadores, na primeira metade do séc. XX, sobre o funcionamento do corpo humano, aliando à técnica vocal, aspectos ligados ao movimento corporal, à mente humana e à emoção, influenciaram irreversivelmente a visão do treino e trabalho vocal do actor. É sobre as correntes de pensamento sobre a voz, de alguns destes pesquisadores, como J. Clifford Turner e Kristin Linlater, que irei tratar em seguida, fazendo, primeiramente, uma abordagem muito sintética de alguns dos seus princípios e, tentando em seguida, encontrar pontos convergentes e divergentes dos seus trabalhos.

A importância da técnica vocal

Speech in the theatre must be governed by the necessity of speaking to large numbers of listeners at one and the same time, so that every word carries convincingly; and yet it must be so controlled that the illusion of reality is not destroyed. (TURNER, 2000, p. 7).

Clifford Turner, professor na RADA (Royal Academy of Dramatic Art) em Londres, desenvolveu alguns métodos aplicados à voz falada e ao discurso, dando ênfase à sua aplicação em textos shakespearianos. Defensor de uma técnica perfeita que se torne invisível a ela própria como a maior manifestação de arte, chega a afirmar, no seu livro *Voice and Speech in the Theatre*, publicado em 1950, que no teatro não há lugar para vozes mal trabalhadas. Faz um paralelismo interessante, logo no início do livro, entre a aprendizagem de outras artes e a aprendizagem da voz falada para o teatro: enquanto que noutras artes a aquisição técnica é clara e estritamente orientada para essa mesma arte, o actor tira partido do hábito adquirido da fala condicionado pelo meio social e regional onde cresceu. O actor, segundo Clifford, é o elo de ligação entre o autor e o público, sendo a voz um instrumento altamente especializado e activado através da inteligência e sensibilidade do actor que terá assim uma grande responsabilidade perante o autor, encenador, restantes actores e público. Compara o texto a uma partitura musical e a voz a um instrumento altamente especializado que só alcançará os seus objectivos quando se tornar capaz de aperfeiçoar o detalhe. Momentos supremos só serão atingidos quando houver um equilíbrio entre o instrumento e a pessoa que o toca, afirmando ainda que um fraco instrumento vocal, mesmo que cheio de volume e de fúria, pode arruinar um momento teatral mesmo que a situação ou a personagens sejam brilhantes. Valorizando a técnica, diz-nos que esta só amadurecerá com o desenvolvimento da imaginação, pois servem-se uma à outra.

Muito curiosa e interessante é a classificação que faz dos sons falados quanto à sua qualidade, carácter, timbre e palavra. Define a qualidade do som (relacionando-a com o timbre) como a sua identidade, ou seja, por aquilo que identifica o som e torna cada voz diferente de outra voz, e o carácter pela identificação daquilo que se diz, ou seja, pelas mudanças operadas na dicção dos sons, por isso, a qualidade da voz pode ser satisfatória e o carácter não – bom timbre e péssima dicção – e o contrário: a dicção ser óptima e o timbre indiferente. Quanto à definição de timbre e palavra, ou de voz e fala, diz-nos que o timbre da voz é o som que é emitido por quem fala, e as palavras, ou a fala, deverão ser encaradas como uma memorização dos movimentos dos órgãos da fala. A voz será, portanto, e simultaneamente, um instrumento de som e de palavra. Portanto, seguindo o raciocínio do autor, o timbre será uma das características da qualidade do som e a palavra ou a fala o que lhe imprime o carácter.

Quanto ao treino vocal, o autor identifica quatro aspectos importantes a desenvolver: a respiração, a nota, o timbre e a fala/palavra. A respiração é accionada pelo instigador que são os pulmões, a nota é emitida pelo vibrador que são as cordas vocais, o timbre e a palavra são articulados e amplificados pelos ressoadores que são a faringe, boca e nariz. O discurso será o resultado de uma relação entre estes elementos, quanto mais harmoniosa é essa relação, mais perfeito o resultado e só quando existir essa harmonia é que o instrumento pode responder com subtilidade e sensibilidade à intenção do actor.

O autor destaca ainda a comunicabilidade do actor como umas das suas principais qualidades, porque, independentemente do tipo de texto ou estética do encenador, o actor terá de garantir uma boa comunicação e uma compreensão do diálogo de modo a garantir que a cada respiração, a cada nota, a cada som e a cada sílaba de cada palavra, seja dado o seu valor.

Na prática vocal o modo como se usa a respiração é de extrema importância. Clifford diz-nos, bem como a maioria senão a totalidade dos pedagogos da voz, que a interpretação de um artista é frágil quando a respiração não está devidamente desenvolvida e controlada, sendo o seu uso descontrolado uma ameaça ao som e ao tom da voz. O modo de exercer este controlo é, segundo este autor, procurar o meio de aumentar correctamente a reserva de ar, ou seja, regular e controlar a expiração, assegurando uma boa capacidade de falar e de expressar e de provocar mudanças de volume, controlando todo o movimento respiratório. Este controlo, no entender de Clifford (1950), pode passar por impor uma série de movimentos ao mecanismo respiratório, contrários à sua acção natural, desenvolvendo a capacidade dos órgãos desse aparelho, no sentido em que foram designados naturalmente. Respirar é um acto reflexo, ou seja, os movimentos são efectuados de forma inconsciente, mas a essência da técnica é de que todos os movimentos deverão ser conscientes até que novos hábitos se formem – encontrar os movimentos que maximizam os órgãos da respiração e repeti-los até se tornarem automáticos ou um automatismo é o que Turner propõe.

É ainda de referir a importância dada pelo autor para a necessidade de desenvolver, a par com o controlo da respiração, mecanismos de relaxamento, pois a tensão muscular pode ser destrutiva à emissão vocal e causar a perda de voz. Nenhum exercício alcançará a sua eficácia se a tensão não for eliminada. Sendo uma arte que, tendencialmente, conduz à tensão, o relaxamento é fundamental para uma boa prestação

vocal. O autor propõe a tomada de consciência na relação corpo e mente de forma a conseguir um relaxamento do actor, mesmo que a personagem esteja tensa. Associada ao relaxamento está o fomentar uma postura corporal estável e correcta, na opinião de Clifford, que refere alguns erros comuns de postura como a inclinação da cabeça para a frente ou o peito esticado à frente empurrando a cabeça para trás, sugerindo, pelo contrário, uma postura mais equilibrada.

Clarificando a nomenclatura de Clifford, o timbre, bem como a nota e a palavra estão muito ligadas ao uso da respiração e ao uso dos ressoadores. O ressoador modifica a qualidade sonora do som, tal como uma mesma nota dada por instrumentos diferentes (por exemplo um violino e um piano) seriam identificadas de forma diferente mesmo que a afinação e o volume fossem iguais. Podemos usar vários adjectivos para exprimir as diferentes qualidades vocais, e o autor refere que o timbre poderá ser descrito como brilhante ou baço, encorpado ou delgado, forte ou suave, simpático ou agressivo, etc. O timbre da voz do actor deve ser flexível e responder a um alto grau de exigência. A ideia, certamente, não será reduzir a representação a uma boa técnica vocal, mesmo que isso possa ser positivo, mas a maioria das personagens que o actor fará irão exigir um timbre generoso e cheio, bem como a necessidade de a voz se projectar para a frente, excepto nalguns casos em que a personagem e/ou situação requeira um trabalho diferente. Segundo Clifford (1950), o equilíbrio do timbre atingirá o seu máximo quando cada secção dos ressoadores contribuir equitativamente para um efeito total.

A nota nasce do abrir e fechar das cordas vocais e o tom da nota pela velocidade do movimento das mesmas. Para reproduzir uma nota é necessário ouvir correctamente. O autor defende, ainda, a existência de uma nota central, a meio da extensão vocal, determinada pela oitava acima da nota mais grave que se consiga cantar – essa seria a nota central da voz do actor, onde desenvolverá a maior parte do seu trabalho.

Quanto à fala propriamente dita e à palavra, o autor desenvolve, ao longo do seu livro, uma série de exercícios quanto à pronunciação e/ou articulação das vogais e consoantes da língua inglesa. Propõe escalas de ressoadores da voz média quer dos homens, quer das mulheres no que respeita à articulação das vogais relacionadas com os sons fonéticos da língua inglesa.

A libertação da voz

To free the voice is to free the person, and each person is indivisibly mind and body. Since the sound of the voice is generated by physical processes, the inner muscles of the body must be free to receive the sensitive impulses from the brain that create speech. The natural voice is most perceptibly blocked and distorted by physical tension, but it also suffers from the emotional blocks, intellectual blocks, aural blocks, spiritual blocks. All such obstacles are psycho-physical in nature, and once they are removed the voice is able to communicate the full range of human emotion and all the nuances of thought. Its limits lie only in the possible limits of talent, imagination or life experience. (LINKLATER, 1976, p.2)

Kristin Linlater é uma importantíssima referência quando falamos de pesquisa vocal. Uma proeminente professora de voz – Master Teacher of Voice no New York University Theatre Program –, trabalhou com a Royal Shakespeare Company e o Conservatoire Royal de Liège, entre muitas outras actividades e tem várias publicações amplamente divulgadas. Discípula de Iris Warren, começou o trabalho com a sua mestra, quando era estudante na London Academy of Music And Dramatic Art (LAMDA). Terminado o curso, trabalhou como atriz durante dois anos numa companhia de repertório, após os quais foi convidada a trabalhar como assistente de Warren. Depois de ser sua assistente durante seis anos, montou a sua própria escola, em 1963, nos Estados Unidos.

Linklater (1976) baseia-se em muitos dos exercícios e ensinamentos deixados por Warren que foram, por sua vez, iniciados no início do séc. XX por Elsie Fogerty, numa altura em que foram efectuadas muitas descobertas ao nível do funcionamento do corpo humano – Fogerty terá sistematizado um método de treino vocal intrinsecamente baseado nos mecanismos físicos da voz. Na mesma altura F. Matthias Alexander, ao observar que as tensões corporais geravam muitos problemas ao nível vocal, desenvolveu um método, designado por Alexander Technique, para tornar os movimentos do corpo humano mais livres, mais fáceis e mais “económicos”, no sentido de eliminar os maus hábitos de postura e de movimento inconscientes, adquiridos durante anos, e repondo hábitos pensados no sentido da flexibilização do corpo – o

método é, ainda hoje, largamente difundido e inserido nos currículos disciplinares de muitas escolas de teatro por todo o mundo, sendo uma referência incontornável neste tema.

Iris Warren, observando o desgaste vocal dos actores ao expressarem emoções fortes, começou a trabalhar mais no sentido de desbloquear emoções do que nas questões técnicas da voz, adicionando a compreensão psicológica à fisiológica, levando a disciplina da voz dos actores britânicos a uma nova fase. Numa altura em que as aptidões técnicas e a “voz bonita” eram mais valorizadas do que a procura da emoção, Warren enfatiza, no seu trabalho, a pergunta “*Como te sentes?*” em vez de “*Como é que soas?*”.

Fazendo progredir a perspectiva de Warren, o trabalho de Linklater, em traços muitos gerais, vai mais no sentido de libertar a voz do que de desenvolver a técnica vocal. No seu livro *Freeing the Natural Voice*, começa por definir dois princípios nos quais se baseia o seu trabalho: um é o de que todas as pessoas têm uma voz capaz de expressar em qualquer tipo de emoção e a segunda é a de que as inibições ou as reacções negativas e as tensões que adquirimos diminuem, muitas vezes, a eficácia da voz natural, ao ponto de distorcer a comunicação. O objectivo do seu trabalho é proporcionar que a voz esteja em contacto directo com os impulsos emocionais, um processo gerido pelo intelecto, mas não inibido por ele. Libertar a voz será libertar a pessoa, usando uma máxima de Warren: “*Quero ouvir-te e não a tua voz*”. Sendo a voz gerada por processos físicos, ao libertar os músculos do corpo, há maior possibilidade de receber os impulsos do cérebro que criam o discurso, mas esses bloqueios, segundo o prisma de Linklater, terão origem em bloqueios emocionais, intelectuais, da aura e espirituais e, uma vez removidos, deixarão a voz ser capaz de comunicar toda a gama de emoções e de pensamento do ser humano, sendo apenas cerceada pelos limites do talento, da imaginação ou da experiência de vida. A voz natural, desbloqueada das tensões psico-físicas, será repleta de impulsos emocionais e de pensamento, directa e espontânea, respondendo ao pensamento claro e ao desejo de comunicar. E para essa comunicação ser perfeita, Linklater defende que o actor terá conseguir um equilíbrio entre os quatro elementos – intelecto, emoção, corpo e voz – no qual a força de um não poderá compensar a fraqueza de qualquer dos outros elementos. As razões, segundo a autora, que impedem a voz de ser emitida de uma forma desbloqueada e natural prendem-se com a capacidade que a maior parte das pessoas vai perdendo de agir de

uma forma reflexa, excepto quando expostas a situações limite como dor extrema, medo extremo ou êxtase extremo. Normalmente somos invadidos por impulsos secundários que, por um lado nos protegem, mas, por outro, bloqueiam os impulsos primários, desenvolvendo um hábito. Muitos desses hábitos são absolutamente necessários, mas outros podem tornar-se um condicionamento determinante, muitas vezes desenvolvido na infância através da influência dos pais, amigos, estrelas de música, etc., que bloqueia a resposta emocional a estímulos. No comportamento de um indivíduo maduro deveria existir, segundo Linklater, um equilíbrio entre o controlo consciente e as respostas instintivas, de forma a permitir um fácil acesso às fontes das emoções primordiais tais como o riso, a tristeza, a raiva ou a alegria, tal como o actor deverá conseguir. Assim, a necessidade e a capacidade de comunicar podem ser abafadas, interrompendo o percurso dos impulsos eléctricos que controlam a respiração e os músculos da laringe, bloqueando a sua espontaneidade e quebrando a ligação instintiva entre a emoção e a respiração. No entender de Linklater não poderemos ter uma respiração livre enquanto nos protegemos emocionalmente, fazendo com que os músculos da garganta e da boca compensem esta dificuldade e levando muitas vezes ao esforço, à rouquidão e à afonia.

Linklater (1976) resume os factores com influência negativa na emissão vocal. No plano da respiração aponta: os efeitos das emoções de protecção (através de respostas neuro-musculares) que inibem o fluxo livre de ar, os maus hábitos de postura que inibem a respiração intercostal e a liberdade do diafragma, o controlo da respiração através dos músculos exteriores que impede a sensibilidade do sistema nervoso involuntário. Nas cordas vocais e laringe: a falta de liberdade da respiração que poderá provocar um esforço ou maior uso dos músculos da laringe, produzindo mais tensão nestes e inibindo a sua acção livre. No sistema de ressonância: as tensões na laringe e na garganta que bloqueiam os registos mais graves e as tensões na parte de trás da língua, no palato mole, na face e no pescoço que impedem a ressonância livre na cabeça e na máscara, inibindo os registos médios e agudos. No sistema de articulação: as tensões psicológicas habituais que se reflectem em lábios rígidos cuja capacidade articulatória ficará comprometida. A autora propõe uma série de exercícios que ajudarão à emissão vocal livre, pela libertação da respiração, da postura, dos ressoadores e da articulação, dando ênfase quer aos aspectos físicos, quer psicológicos na produção do som vocal, tendo como máximas as ideias de que um pensamento confuso é um obstáculo à articulação clara e de que as emoções bloqueadas são um obstáculo a uma voz livre.

Técnica e liberdade

Cuando empiezo a trabajar con un actor, la primera pregunta que me hago es: “¿tiene este actor alguna dificultad para respirar?” Respira bien. Tiene suficiente aire para hablar, para cantar. ¿Por qué crearle un problema imponiéndole un tipo distinto de respiración? Sería absurdo.[...]”No se pueden enseñar métodos prefabricados. No se puede tratar de encontrar la representación de cierto papel, cómo entonar la voz, cómo hablar o cómo caminar. Son puramente estereotipos y por tanto no hay que preocuparse por ellos. (GROTOWSKI 1971, pp. 177-185).

O equilíbrio entre a técnica e a liberdade emocional tem sido uma procura contínua no treino vocal do actor desde o início do séc. XX, mas com nuances e diferenças em função de tempos e lugares. Enquanto que nos anos 30, 40 e 50 nos Estados Unidos Elia Kazan e o Actor’s Studio, baseado nos ensinamentos de Stanislavski, desenvolvia o tão famoso “método” levando os actores a uma exploração psicológica e emocional, a ponto de quase abandonar o desenvolvimento das capacidades técnicas, em Inglaterra o desenvolvimento técnico da voz continuava a ser uma prioridade, como constatámos nas interessantes observações de Turner. Por volta dos anos 50 os ingleses interessaram-se pela vitalidade do teatro americano e procuraram introduzir na sua técnica um conteúdo mais visceral.

Entretanto em França, Antonin Artaud proclamava nos seus manifestos, o teatro da Crueldade, dando valor ao grito dos impulsos interiores e dos impulsos instintivos, rejeitando a supremacia da palavra e o teatro digestivo, dá ao teatro um pendor ritual mudando o sentido da finalidade da palavra como material sonoro, dando-lhe um valor mágico. Na Alemanha, Alfred Wolfsohn, de que falaremos adiante, procurava já a ligação entre a voz e a mente humana.

Um pouco mais tarde, nos anos 60, Grotowski na Polónia, rejeitava todos os modelos e métodos técnicos e fundamentava o seu trabalho de voz no princípio fundamental que não se deveria pensar nunca no instrumento vocal em si mesmo, nem nas palavras, mas sim em reagir com o corpo. Tecnicamente, defendia que a respiração do actor deveria ser total, ou seja, com a parte superior do tórax e abdómen, se bem que pudessem existir excepções, dependendo da fisiologia do actor ou daquilo que teria de

executar em cena (acrobacias por exemplo). Refere ainda a importância da abertura da laringe quer na respiração, quer na emissão vocal, e menciona vários ressoadores que amplificam a voz, tais como: o da cabeça, o de peito, o nasal, o da laringe e o occipital, entre outros. A voz do actor deveria não só ouvir-se, como penetrar no espectador, rodeando-o como se a voz viesse não só do lugar onde estaria o actor, mas de todos os lados.

Nesta altura, a dicotomia anglo-saxónica continuava: nos EU desabrochavam muitas companhias regionais de repertório que necessitavam desesperadamente de uma técnica vocal consistente para conseguir lidar com a variedade do repertório (desde o clássico ao de vanguarda) encontrando professores que ensinavam as técnicas tal como nos anos 20 (através do canto, bailado, ginástica e fonética); e em Londres fazia-se um pouco o percurso inverso, ou seja, os actores procuravam desenvolver o trabalho do exterior para o interior no sentido de tornar o actor sensível, integrado e criativo.

Ao fazer este breve percurso histórico podemos constatar que houve uma evolução considerável na teoria da prática vocal do actor. E entre os dois autores analisados anteriormente, Clifford (1950) e Linklater (1976), podemos encontrar essa mesma evolução. Se Clifford já tinha, mencionado Stanislowski e a necessidade que o actor tem de estar relaxado em cena, Krinstin Linklater divulga um método de relação com o corpo e mente no sentido de libertar as tensões. Se Clifford fala em abandonar velhos condicionamentos de hábitos adquiridos e aprender “*novos*” automatismos na oralidade, Linklater elucida que não devemos confundir voz “natural” com “familiar” e propõe uma série de exercícios que fazem o actor aprender ou reaprender a lidar com o seu corpo e a sua voz, com as suas emoções e o intelecto. Ambos concordam que a necessidade de comunicar é absolutamente necessária para fazer chegar o texto ao espectador e que o equilíbrio entre vários aspectos do corpo, da mente e da voz, é fundamental no trabalho vocal, acrescentando a consciencialização da respiração como um meio fundamental para a aquisição de novos hábitos mais eficazes.

Mas se Clifford fala mais de controlo vocal, Linklater fala-nos de libertação da voz; se um fala do domínio dos aspectos técnicos, a outra refere a importância do desbloqueamento psico-físico na aprendizagem; se um analisa o som vocal ao nível do seu resultado, a outra fala-nos do processo interno na produção do mesmo; se um refere a busca da perfeição, a outra advoga que cada um de nós tem uma imensidade de emoções a serem exploradas.

Sem ignorar as diferenças consideráveis nos seus processos e na sua nomenclatura, todos eles perseguem os objectivos de uma emissão vocal que seja fácil e confortável para o actor e envolvente para o espectador.

A produção do som vocal

Dès que l'onde sonore s'est produite par la vibration des cordes vocales, elle se répand dans les cavités aériennes situées au-dessus et au-dessous du larynx. L'onde vocale se transmet à distance, à l'exemple des ondes qui sont produites dans une pièce d'eau à la suite du jet d'une pierre. L'onde vocale, en se propageant, impose aux parois son mouvement vibratoire, et celles-ci subissent un certain ébranlement. De plus, l'onde contourne les obstacles dont la présence entraîne certaines turbulences aérodynamiques. (TARNEAUD, 1961, p. 65).

A produção de som vocal pelo ser humano é objecto de estudo científico e há diversas publicações que revelam este fenómeno. Por um lado, os professores de voz e canto enriquecem este processo com um diverso vocabulário imagético, fundamental para que o aluno consiga os objectivos de uma emissão vocal eficaz e sem esforço. Não nos iremos alargar grandemente nesta matéria, fazendo somente um breve percurso sobre alguns dos conceitos mais importantes na “voz” que encontramos em alguns dos autores já citados e outros.

De uma forma muito simplista, o complexo fenómeno humano da produção de som vocal poder-se-á resumir à passagem do ar inspirado pelas cordas vocais que, na expiração e depois de um impulso cerebral, passa dos pulmões até ao exterior, fazendo vibrar as cordas vocais, o que produz o som que vai ser amplificado pelos ressoadores e modelado pela articulação dos lábios, maxilar e língua. Mas este processo é extremamente delicado e repleto de subtilidades e, não tendo o objectivo de dissecá-lo (o que foi e é amplamente estudado na medicina), procuraremos, então, fazer uma breve exposição do mesmo.

A respiração, como foi já referido pela maioria dos autores citados, é um acto reflexo e é um dos elementos mais importantes para compreendermos este fenómeno. Nesse sentido, deveremos distinguir dois tipos de respiração diferentes: a respiração

com e sem fonação. A respiração assegura a sobrevivência do homem, fazendo o transporte de oxigénio entre o exterior e o sangue (sobretudo dos glóbulos vermelhos), e este, por sua vez, transporta-o para as células, expulsando gases tóxicos como o óxido de carbono. O ar chega aos alvéolos pulmonares através do nariz, faringe, laringe, traqueia e brônquios, e faz o percurso inverso pelas mesmas vias. Quando se dá a troca de gases nos alvéolos pulmonares, o ar volta a ser expelido, com a cooperação das paredes do tórax, do diafragma e do abdómen. Assim, na inspiração tranquila podemos observar um aumento da capacidade dos alvéolos pulmonares, um alargamento do tórax, um aumento de volume das paredes abdominais e abaixamento e contracção do diafragma, uma dilatação das narinas, um abaixamento da laringe e da traqueia, bem como o alargamento do espaço da glote. Na expiração voltamos à posição inicial. Estes movimentos são inconscientes, involuntários, regulares, simétricos e constantes. Quando, na expiração, a laringe está numa posição fonatória, assistimos à produção de som.

Na respiração com fonação, a inspiração torna-se mais rápida e a expiração mais alargada: a inspiração será mais frequentemente feita através da boca, e poderá haver um não sincronismo entre os movimentos torácicos e abdominais. Como já foi referido, o desenvolvimento da capacidade respiratória, bem como a consciencialização e automatização da mesma num treino vocal regular, permitirá um domínio cada vez maior da pressão do ar nas cordas vocais, respondendo às qualidades de duração, intensidade e continuidade do som.

Quando se fala de voz, não há como não falar de respiração. Muitos dos autores citados, e outros, explanam este tema da forma que consideram mais adequada. Alguns deles, observando que a respiração pode ser focada em diversos pontos do corpo, distinguem diversos tipos de respiração. Grotowski (1971) fala de três tipos de respiração: a respiração com a parte alta do tórax ou peitoral; a respiração com a parte baixa do abdómen e a respiração total, que defendia como a mais adequada e que se poderia observar nos animais e nos bebés. Mais científico, J. Tarneaud (1961), no seu tratado, distingue três tipos principais de respiração: a respiração costo-abdominal profunda, que considera a mais aconselhável (que poderemos equiparar com a respiração total de Grotowski, também designada por outros autores como respiração completa) a respiração com predominância costal, que podemos equiparar à respiração peitoral, que se caracteriza, precisamente, pela elevação do peito, mas sem a elevação

dos ombros (pois esse movimento originaria tensão no pescoço e laringe); e a respiração com predominância abdominal, na qual os movimentos das paredes do abdómen realizam a maior parte do trabalho expiratório.

É, de facto, muito delicado fazer afirmações dogmáticas e afirmar que um tipo de respiração será, com toda a certeza, mais correcto do que outro. Não existirá um tipo de respiração que seja o mais indicado em todas as circunstâncias, pois cada situação apresentará a sua própria especificidade e necessitará de respostas diferentes por parte do aparelho respiratório. O actor terá de se servir da consciência do seu próprio corpo e adequá-lo ao que é exigido pelas diversas situações teatrais. Talvez porque este enfoque na consciência do corpo e na análise dos seus processos internos, quer físicos, quer psicológicos, tem, progressivamente ecoado nas correntes mais recentes do uso da voz por actores, os autores mais actuais como Kristin Linklater (1976), Barbara Houseman (2002), Michael McCallion (1998) e Sara Pereira Lopes (2004), preferiram não distinguir diversos tipos de respiração, mas falar na respiração como um todo, como um processo humano a ser consciencializado e desenvolvido de forma a que voz saia livre e vibrante. Linklater (1976) diz-nos mesmo que um controlo consciente da respiração pode destruir uma sensível cadeia de movimentos em permanente mudança e inibir uma ligação reflexiva da respiração com os impulsos emocionais, e que uma respiração natural é acto reflexo e o único trabalho a fazer é o de restituir o seu potencial e minimizar as tensões que restringem este movimento e dar-lhe diversos estímulos. Sara Pereira Lopes (2004), propõe-nos o que chama respiração consciente, que abre o caminho da sensação e da percepção unindo voz, acção e movimento, e usando como metodologia o “perceber como o corpo quer usar a respiração a cada situação”.

Um dos conceitos que é referido vezes sem conta em muitas aulas de voz é a noção de apoio vocal. Tarneaud (1961) diz-nos que aos olhos de um fisiologista ou de um médico, este termo não corresponde a nada de definido ou preciso porque se trata de uma sensação. Segundo este importante investigador, as sensações internas dão-nos informações sobre os nossos órgãos ao nível da posição, dos movimentos, do esforço e da resistência. Diz-nos ainda que, apesar de uma sensação interna ser incontrolável e impossível de reproduzir experimentalmente, e de não poder ser descrita e analisada senão ao nível verbal, e de estar provado que as vibrações do esqueleto torácico e do crânio não representam nenhum valor para a formação da onda vocal exterior (a que sai dos lábios), é indiscutível que a noção de apoio é um conceito de extrema importância

para o uso da voz. A sensação de apoio dá à voz estabilidade e solidez e é indispensável na técnica vocal, mesmo sendo indefinível ao nível fisiológico. Tarneaud acaba por definir apoio como sendo um reflexo condicional porque todas as impressões sentidas pelo cantor representam um hábito e uma necessidade. Scheidemantel, ao ser citado por Tarneaud, considera o apoio como uma sensação atribuída quer à musculatura respiratória sob tensão, quer à musculatura da laringe sob pressão.

Segundo Barbara Houseman (2002), conceituada professora de técnica vocal que trabalhou no Departamento da Royal Shakespeare Company com Cicely Berry durante seis anos, diz-nos no seu livro *Finding your voice*, que o apoio é a forma que a expiração pode ter para dar poder à voz, pois um fluxo de ar em constante pressão é necessário sobretudo nos sons mais agudos e fortes. Diz-nos ainda que essa constante pressão é originada pelos músculos abdominais e pélvicos, que trabalham em conjunto com as cordas vocais. Esta definição é das mais divulgadas e aceites pelos professores de voz e canto e é a este tipo de apoio, ou de sensação, de que normalmente se fala quando se fala de apoio vocal. Mas existem outros tipos de noções de apoio.

Tarneud (1961) enumerou, pela pesquisa dos termos que se usam na pedagogia vocal, alguns outros tipos de apoio: o apoio do sopro, definindo-o como a sensação de compressão do ar sub-glótico e da economia da saída do ar para a produção sonora; o apoio na testa, empregado pelos italianos como a ideia de projecção do som do abdómen para a testa; e outro tipo de sensações, tantas vezes empregues na técnica vocal, como cantar na máscara – que significa obter o máximo de vibrações nas fossas nasais e face; cantar à frente – que se refere à sensação de vibração produzida ao nível da parte anterior do palato; cantar na boca – que indica que o som é colocado sobre os lábios para que a articulação não contraia demasiado a língua e as paredes das cavidades de ressonância; “chanter en gorge” que será a sensação de vibração máxima muito recuada na garganta, ou seja a voz gutural, desprovida de agudos. O autor chama ainda a atenção para a confusão que, por vezes, existe entre ressonância e apoio, no sentido em que a ressonância das cavidades não está obrigatoriamente obtida num ponto crucial do corpo.

Há ainda algumas noções na produção do som vocal, que referimos acima, mas passaremos agora a definir melhor. A noção de ressonância e de ressoador são igualmente importantes na compreensão do som vocal. O ressoador, segundo Tarneud, é o espaço de ressonância ou reforço do som emitido pelo vibrador (que são as cordas

vocais). O ressoador não cria o som, antes expande os sons que lhe são próximos em afinação. O sistema de ressonância não cria o timbre, mas pode modificá-lo. Todavia, é o som produzido na laringe que origina um timbre. Segundo Houseman (2002) a ressonância são as vibrações que vibram por simpatia quando o som originário da laringe é amplificado nos espaços do tracto vocal. J. Clifford Turner (1950) refere que os ressoadores consistem em três principais cavidades situadas acima da laringe – o nariz, a boca e a faringe – e que o equilíbrio tímbrico se atinge quando cada uma contribui equitativamente para o efeito total. Esta ideia é corroborada por Tarneud (1961) que localiza a ressonância nas cavidades acima da glote, nasal, bocal e laríngea. Grotowski (1971), refere que as ressonâncias tem como função a de amplificar o poder de condução do som emitido e, alegando a subjectividade das impressões que estas causam no corpo, organiza de forma diferente a sua distribuição: ressoador da cabeça e parte superior, ressoador de peito e ressoador nasal.

Finalmente, quando a respiração é accionada e o som emitido pela laringe e amplificado pelas cavidades de ressonância, antes de chegar ao exterior é articulado pela língua, maxilar, dentes e boca. Na articulação são elaboradas as vogais e as consoantes. Muitas vezes pensa-se que uma boa articulação é o exagero dos movimentos da boca, quando o que é pretendido é economizar estes movimentos de forma a que o discurso fique claro e totalmente perceptível com o mínimo de esforço, mesmo que, numa primeira fase, ao consciencializar estes movimentos tenhamos que os tornar excessivos. A sensibilidade é uma das qualidades sublinhadas por Linklater (1976) que o actor deve ter para eliminar tudo o que corrompa o seu discurso e o impeça de levar ao espectador o seu conteúdo linguístico e emocional.

Conclusão

A voz tem tanto de concreto, como de abstracto, tanto de prático como de filosófico, tanto de sonoro, como de silencioso. A voz implica o que se diz, mas igualmente e sobretudo, o que não se diz. Por isso a escuta e o silêncio serão elementos fundamentais no seu uso e compreensão. Sem perder de vista as ligações com “outras vozes”: a voz psicológica e as ligações à psicologia arquetípica, a voz antropológica, a voz litúrgica, a voz materna, a voz da afonia, a voz do discurso político, a voz do grito, a voz das cantoras Usbeck (U.R.S.S.), a voz do canto dos Yakoute da Sibéria, a voz cantada Mnahhal da Mauritânia, a voz de Xhomij dos mongóis, a voz “ioulé” ou Yodel praticada no Tirol, nos pigmeus da África Equatorial, e no Cáucaso, a voz de Maria Callas e do recém falecido Luciano Pavarotti, a voz de Betty Carter, de Cathy Berberian e de Meredith Monk, e até da nossa Maria João, a voz de Salif Keita, a voz de Natália de Andrade, e tantas, tantas vozes que ecoam na nossa cabeça quando nos envolvemos neste tema que destas vozes tanto pode beber: “A voz na criação cénica”. A voz que bebe a palavra e, ao mesmo tempo se descola dela, para voar livremente pelo espaço sonoro, tão livre como a voz trágica de que nos lembra Enrique Pardo. A voz do teatro, que tanto canto contém. E lembramo-nos das vozes do nosso teatro: a voz Luís Miguel Cintra, a voz de Eunice Muñoz a voz de Mário Viegas, a voz de Isabel de Castro, a voz de Carlos Paulo e de Manuela de Freitas, a voz da Irene Cruz e as vozes que cada um guarda na sua memória secreta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (1996) *O Teatro e o seu duplo*. (1963) Trad. Fiamma Hasse Pais Brandão, Lisboa: Fenda.
- BAKEN, R.J. (1987) *Clinical Measurement of Speech and Voice*. Boston: College-Hill Press.
- BARTHES, Roland (1982) *O Grão da Voz*. Lisboa: Edições 70.
- BERRY, Cicely (1991) *Voice and the actor*. New York: Wiley Publishing, Inc. 2005
Your voice and how to use it. Londres: Virgin Books.
- BERRY, Cicely (2000) *The actor and the text*. Londres: Virgin Books.
- BITTI, Pio Ricci e ZANI, Bruna (1997) *A comunicação como processo social*. (1993) Trad. Manuel Ruas, Lisboa: Editorial Estampa.
- BORNHEIM, Gerd A. (1992) *O sentido da máscara*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- BRETT, Tona de (1996) *Discover your voice*. London: Schott & Co Ltd.
- BREWER, D.W. & MCCALL, G. (1974) "Visible laryngeal changes during voice therapy: Fiberoptic study." *Annals of Otology, Rhinology and Laryngology*, Vol. 83, pp. 423-427.
- CASTARÈDE, Marie-France (1998) *A Voz e os Seus Sortilégios*, (1991) Lisboa: Editorial Caminho.
- CORNUT, G. & BOUCHAYER, M. (1985) "Les therapeutiques phoniatriques de la voix chantée." *Revue de Laryngologie, Otologie, Rhinologie (Bordeaux)*, Vol. 106, pp. 289-294.
- DAMÁSIO, António (1995) *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Publicações Europa América
- DAMÁSIO, António (2000) *O Sentimento de Si – o corpo, a emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa América.
- DAMÁSIO, António (2003) *Ao Encontro de Espinosa – As emoções sociais e a Neurologia do sentir*. Mem Martins: Publicações Europa América.
- DELGADO-MARTINS, Maria Raquel (1988) *Ouvir falar, introdução à fonética do português*. Lisboa: Caminho.

- DELGADO-MARTINS, Maria Raquel (2002) *Fonética do Português – Trinta anos de Investigação*. Lisboa: Caminho, Coleção Universitária.
- ERNST, R. (1960) "Stroboscopic studies in professional speakers." *HNO*, Vol. 89, pp. 170-174.
- GRANT-WILLIAMS, Renee (2002) *Voice power, using your voice to captivate, persuade and command attention*. New York: Amacom books.
- GRIFFIN, B., WOO, P., COLTON, R., CASPER, J. & BREWER, D. (1995) "Physiological characteristics of the supported singing voice. A preliminary study." *Journal of Voice*, Vol. 9 (1), pp. 45-56.
- GROTOWSKI, Jerzy (1971) *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. México: Siglo XXI editores.
- HOUSEMAN, Barbara (2002) *Finding your voice – a step-by-step guide for actors*. New York: Routledge.
- LINKLATER, Kristin (1976) *Freeing the Natural Voice*. New York: Drama book publishers.
- LOPES, Sara Pereira (2004) *Anotações I – Sobre a Voz e a Palavra em sua Função Poética (vai dar o que falar...)*. Texto policopiado: Campinas.
- MACHLIN, Evangeline (1992) *Speech for the stage*. New York/ London: Routledge, A Theatre Arts Book.
- MCCALLION, Michael (1998) *The Voice Book*. New York/ London: Routledge, A Theatre Arts Book.
- MELTON, Joan with TOM, Kenneth (2003) *Integrating singing technique and theatre voice training*. Portsmouth, England: Heinemann
- MORRISON, Malcolm (2001) *Clear Speech*. (1977) London: A B C Black.
- PIKES, Noah (2004) *Dark Voices – The Genesis of Roy Hart Theatre*. (1999) New Orleans, Louisiana: Spring Journal Books. Volume I.
- PINTO, Paulo Feytor (2001) *Como pensamos a nossa língua e as línguas dos outros*. Lisboa: Estampa.
- SATALOFF, R.T. (1987) "The professional voice: Part II. Physical examination." *Journal of Voice*, Vol. 1 (2), pp. 191-201.

SERRÃO, Maria João (1987) *A voz – sinal do ser*, in. *Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro*, Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da E.S.T.C. pp.103-108

SERRÃO, Maria João (2006) *Constança Capdeville – entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa.

SIMONET, Renée (1996) *Como falar em público*. Mem Martins: Edições Cetop.

STANISLAVSKY, Constantin (1989) *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STANISLAVSKY, Constantin (1991) *A preparação do actor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STEINER, Rudolf (1959) *Speech and Drama*. New York: Spring Valley, Anthroposophic Press

SUCHER, C. Bernd (1999) *O Teatro das décadas de oitenta e noventa*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

TARNEAUD, J. (1961) *Traité pratique de Phonologie et de Phoniatrie – La voix-la parole-le Chant*. Paris: Librairie Maloine.

TURNER, J. Clifford (1950) *Voice and Speech in the Theatre*. New York: Theatre Art Books/Routledge.

VIEIRA, Margarida Magalhães (1996) *Voz e relação educativa*. Porto: Edições Afrontamento.

WERBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg (1996) *L'école du dévoilement de la voix*. (1969) Chatou: Les Trois Arches.

WEBGRAFIA (em 28 de Setembro 2007):

<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

<http://linklater.eu/de/>