

Bibliografia: MARTINS, Janaina Trasel. **Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba**. In: GUBERFAIN, Jane. A voz em Cena. RJ: Revinter, 2005.

## **Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba**

### **Introdução**

Este estudo tem como objetivo refletir questões pedagógicas sobre a preparação vocal do ator, integrando os progressos dos conhecimentos científico e artístico, no que diz respeito a relação entre corpo-voz. Para tanto, será tomado como ponto de partida para esta análise as acepções do diretor teatral Eugênio Barba, interpondo suas considerações em um rol mais amplo.

Na contemporaneidade, a relação entre a voz e o corpo tem recebido diversos tratamentos, desde o meio científico ao meio teatral. Os modelos científicos vigentes na cultura influenciam o modo de pensar e agir da sociedade, assim, no que se refere ao corpo, durante muito tempo (principalmente no século XIX) alguns paradigmas mecanicistas influenciaram na dicotomia da voz ao corpo e de suas relações bio-psico-sociais. Dentre eles, na visão instituída por René Descartes<sup>1</sup> o corpo humano era visto como uma máquina e sua dimensão era reduzida ao conhecimento de suas partes, não levando em consideração a sua totalidade.

Esse paradigma influenciou os estudos a respeito do corpo a partir do século XIX. Desta forma, a voz era estudada de forma fragmentada, sendo pesquisada apenas suas partes, sem a conexão com o todo bio-psico-social que a envolve. Ainda hoje, grande parte da vida contemporânea continua influenciada de acordo com a física cartesiana quando o corpo e a voz são experimentados de maneira mecânica, dissociado de sua totalidade física-emocional-mental-energética. Essa acepção está sendo transformada a medida que as pesquisas científicas estão se desenvolvendo.

Essa dicotomia das partes ao todo também ocorreu nos estudos da voz no meio teatral. Durante o século XIX, na arte teatral, a voz do ator era dissociada do corpo, tanto na preparação, quanto na criação. Estava relegada ao dizer bem a palavra do texto – o intérprete deveria declamar e

---

<sup>1</sup> O paradigma mecanicista cartesiano influenciou na fragmentação e dissociação da voz, da emoção, do corpo, da energia e da cultura. O paradigma de René Descartes estabelece que o corpo humano pode ser descrito como uma máquina, independente da alma. O corpo era visto como matéria sólida, com um conjunto de regras definidas governando o seu funcionamento. A ruptura desse paradigma ocorreu no século XX, quando Albert Einstein, com a sua teoria da relatividade, influenciou na compreensão sobre o corpo ao definir que matéria e energia são intercambiáveis: a massa nada mais é do que uma forma de energia.

recitar as palavras do autor, sem nenhuma pesquisa sobre a gestualidade da personagem. Conseqüentemente, as representações padeciam de expressividade corporal, como se a voz não fizesse parte do corpo e como se fosse possível confiar inteiramente no verbo para exprimir tudo (ASLAN, 1994)

No decorrer do século XX as transformações científicas sobre o corpo têm dado um novo olhar a relação corpo-voz no pensar e fazer teatral: houve a reformulação do paradigma sobre a pedagogia corpóreo-vocal no treinamento do ator. Diretores teatrais como Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba pesquisaram um treinamento integral em oposição àquela formação mecanicista vigente no século XIX. Eles buscavam a organicidade na formação corpóreo-vocal do ator, cujo trabalho envolvia a integração do corpo-mente-energias do intérprete. O intuito era de potencializar seus recursos pessoais para o ato da criação artística se desse de forma orgânica. Ato orgânico na criação teatral significa “o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais; é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. Um estar pleno, vivo, integrado” nas ações físico-vocal-verbais da personagem (FERRACINI, 2002, p.111).

Dentre estes estudiosos contemporâneos do meio teatral, Eugenio Barba traz reflexões sobre as relações entre corpo-voz na arte do ator. Barba foi um dos diretores cuja premissa do treinamento do ator era trabalhar sobre a totalidade do corpo, que envolve a eliminação de condicionamentos culturais para chegar à uma organicidade na representação. Serão estudadas aqui suas principais contribuições, as quais serão relacionadas com as pesquisas sobre a voz do ator. Entre elas estão: a integração entre técnica e organicidade, as diferenças entre as técnicas cotidianas e as extracotidianas e os princípios para a composição da personagem.

Em 1964 esse diretor fundou o grupo teatral Odin Teatret, primeiro sediado na Noruega e posteriormente transferido para Holstebro, na Dinamarca, trabalhando com o treinamento do ator. É fundador da ISTA (International School of Theatre Antropology) onde a arte cênica é enquadrada como antropologia teatral, que significa “o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA, 1995, p.8).

---

## **A totalidade do corpo-voz: relações entre a técnica e organicidade corpóreo-vocal**

Dentro da problemática que envolve a relação corpo-voz no treinamento do ator está a questão das relações entre a técnica vocal e a organicidade do corpo. Trata-se sobre os modos de uso da técnica vocal para a arte teatral. Reflete-se aqui sobre uma preparação vocal distanciada do paradigma mecanicista.

O ator, na arte de representar, é um todo em ação, ele utiliza todo o seu ser para a interpretação: suas memórias corporais e seus recursos pessoais, tais como corpo-mente-emoções-energias. Na criação do corpo cênico, o ator utiliza seu próprio corpo cotidiano como base para a expansão artística, por isso, seus recursos pessoais irão trabalhar juntos na criação de imagens para a sua manifestação na interpretação das ações físico-vocais da personagem.

Portanto, a preparação vocal do ator não envolve somente os aspectos físicos da voz, pois flexionar os músculos vocais não basta para a arte de interpretar vocalmente. A arte do ator é uma arte de movimento corpóreo-vocal, assim também deve ser trabalhados o corpo-voz em movimento, na sua sensibilidade, na sua expressão criadora e imagística para a interpretação. De tal forma que os requisitos físicos devem estar agregados ao exercício das dimensões mental, energética e expressiva do ator, em sua totalidade.

Nesse sentido, Eugênio Barba utiliza a palavra *training* para distanciar-se do sentido reducionista e mecanicista que a palavra treinamento carrega, seu objetivo é ir além da execução mecânica dos exercícios, trabalhando os níveis corpóreos, mental e energético<sup>2</sup> do ator (FÈRAL, 2001). “[...] se por um lado o ator necessita de técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida. Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um *corpo-em-vida*” (BARBA *apud* BURNIER, 2001, p.19). Desta forma, no *training* vocal, ele busca a preservação das reações orgânicas espontâneas da voz, que podem ser bloqueadas por técnicas mecânicas ou pela culturação da voz que ocorrem no decorrer da vida. Ele queria desbloquear o corpo e a voz para chegar à uma ação cênica orgânica (BARBA, 1994).

Na busca da amplificação da expressividade artística do ator, Barba trabalha com as técnicas corpóreo-vocais pela via da eliminação dos condicionamentos do corpo, eliminação dos bloqueios

---

<sup>2</sup> Eugênio Barba explica que a palavra grega *enérgeia* quer dizer, estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho. Os japoneses a chamam de *ki-ai, kokoro, io-in, koshi*; os balineses *taksu, virasa, chikara, bayu*; os chineses *kung-fu, shug toeng*; os hindus *prana, shakti*. “A imprecisão dessas traduções ocultam, debaixo de grandes palavras, as indicações práticas dos princípios da vida do ator” (BARBA, 1994, p.33).

que impedem a organicidade do corpo-voz de exprimir-se<sup>3</sup>. Trabalha a liberação da impregnação cultural que modela o corpo, desligando-o dos automatismos e dos maneirismos adquiridos no curso de sua biografia.

Denominou essa fase de *pré-expressividade*, onde é trabalhada a dilatação do corpo do intérprete. Para tanto, diz que o *training* do ator é um processo de autodisciplina, de superação dos obstáculos que são encontrados no ato criativo, envolvendo um *aprender a aprender*, pois “durante o processo de aprendizagem do ator, que não pode limitar-se a 3 ou 4 anos, existe só uma possibilidade: encontrar os obstáculos que bloqueiam a comunicação e superá-los” (BARBA, 1991, p.33). Assim, como afirma, o intérprete deve trabalhar “[...] não para possuir uma técnica, mas para possuir-se” (BARBA, 1991, p.92).

No *training* do ator, Barba constata que essa busca pelo desbloqueio de limitações e, conseqüentemente, a transição para uma nova cultura do corpo (ou, como diz *não-cultura do corpo*), permite, no trabalho expressivo, a descoberta de novas possibilidades de impulsos orgânicos do corpo-voz. Além disto propicia que o ator renasça em novas possibilidades criativas e torne crível a expressão artística de suas ações e a eficácia de sua presença cênica (idem, 1994). Considera que o seu trabalho corpóreo-vocal tem como objetivo “[...] pesquisar as reações orgânicas espontâneas da voz” (ibidem, p.56), com suas possibilidades de irradiar vida e, deste modo, podendo contagiar o espectador.

A partir de suas considerações, constata-se que sobre a questão da técnica vocal no trabalho do ator esta deve vir integrada à expressão do corpo, partindo do trabalho sobre a eliminação de hábitos e condicionamentos corpóreos-vocais para a expansão da criatividade sonora do ator. A preparação do ator parte, portanto de um processo de consciência sobre si, sobre como estão suas respiração, ressonância, extensão vocal, apoio corporal e também os hábitos culturais e históricos de vida (condicionamentos e padrões) desenvolvidos sobre esses aspectos. As técnicas e exercícios vocais aplicados servirão, então a um processo de desvendamento da voz, de ampliação das suas capacidades de acordo com suas necessidades pessoais e teatrais.

Constata-se também que o corpo-voz envolve uma totalidade de aspectos físico-emocional-mental-energéticos na sua relação com a história biográfica e cultural do indivíduo. Assim, a abertura da voz, além de estar correlacionada com a fisiologia do trato vocal (órgãos ressonadores,

---

<sup>3</sup> O diretor teatral Grotowski (1987) também trabalhou sobre o desbloqueio dos condicionamentos do ator e sobre a busca da organicidade corporal e vocal. A fim de chegar à organicidade corpóreo-vocal na interpretação, Grotowski propôs a eliminação das técnicas convencionais, em oposição ao tecnicismo vigente no treinamento do ator no século XIX. Para tanto, trabalhava através da *via negativa*, ou seja, não de uma coleção de técnicas e truques a serem adquiridos, mas de um processo de autoconhecimento, em que o ator deveria descobrir as suas máscaras, repressões e bloqueios corporais, psíquicos e vocais, e tentar eliminá-los, para que o impulso puro da criatividade e espontaneidade se manifestasse organicamente nas ações físico-vocais.

respiratórios, fonoarticulatórios), está relacionada à articulação da totalidade corporal (equilíbrio, posturas, tonicidades) - totalidade que envolve o físico, o mental, o emocional e o energético. As características vocais, que envolvem a respiração, a intensidade, a altura, a ressonância e o equilíbrio corporais, não estão integradas somente à dimensão física, mas também à dimensão bio-psico-social do indivíduo. A natureza subjetiva do corpo-voz está inserida numa teia interconexa que envolve a cognição, o pensamento, as emoções, as sensações, as energias, e esses componentes da corporeidade estarão presentes na criação do ator, já que ele cria vocalmente a partir do seu corpo cotidiano.

Ao refletir sobre os condicionamentos e hábitos inadequados do corpo-voz em um rol mais amplo, logo surgem alguns nomes importantes de estudiosos, tais como Reich (1998), Lowen (1982), Gaiarsa (1987) e Boadella (1992), os quais verificaram que os condicionamentos que bloqueiam a expressividade do corpo estão ligados aos mecanismos de defesa que foram construídos durante o decorrer da vida. Nosso corpo, a princípio, é espontâneo em sua movimentação corporal, respiratória e vocal, mas, com o passar do tempo, vai sendo influenciado e modificado de acordo com as histórias biográficas, familiares e culturais, que muitas vezes funcionam como bloqueadores, inibindo as expressões orgânicas e espontâneas do organismo.

A repressões dos impulsos orgânicos do corpo, do ponto de vista fisiológico, se manifestam ao serem geradas tensões musculares. Segundo Reich, os condicionamentos musculares corpóreo-vocais são padrões de resposta do organismo às pressões sofridas, constituindo-se em mecanismos defensivos fundamentais à preservação da vida, os quais influenciarão a movimentação corpórea como um todo: nas posturas corporais, nas maneiras de vocalizar, de respirar, de pensar, de reagir ao mundo, entre outros, constituindo para Reich a *Coureira Muscular de Caráter*<sup>4</sup>.

Vale ressaltar que, como relembra Quinteiro “[...] tensão não vem de fora para você, ela é alguma coisa que você produz. Tensão excessiva é uma mensagem não verbal do seu corpo apontando uma desarmonia” (GUITER, 1971, *apud* QUINTEIRO, 2000, p.29).

Em decorrência desta totalidade físico-emocional-mental-energética, no cotidiano, muitas pessoas utilizam apenas uma pequena porcentagem de seu potencial de voz. Já o artista tem de ir

---

<sup>4</sup> A *Coureira Muscular de Caráter*, citada por Reich (1998), envolve aspectos somáticos: psíquicos e emocionais, ligados ao social. De acordo com a história de vida da pessoa, ocorre a formação de tensões musculares que refletem seu caráter. Reich descreveu sete anéis de tensão gerados pela coureira muscular, sendo eles: o segmento ocular (olhos, testa, couro cabeludo – visão, audição, olfato), o segmento oral (lábios, queixo, mandíbulas e bochechas), o segmento cervical (laringe, faringe, cintura escapular), o segmento torácico (coração, pulmões e braços), o segmento diafragmático (diafragma), o segmento abdominal (intestinos e parte inferior das costas) e o segmento pélvico (órgãos sexuais e pernas). Sendo o corpo humano uma totalidade integrada, toda a *coureira* influencia na expressividade corpóreo-respiratório-vocal.

além do seu comportamento vocal habitual, uma vez que sua voz cotidiana deve ser ampliada, dilatada, para o exercício da criatividade na arte teatral.

No processo de liberação vocal do ator, cabe a ele desenvolver a consciência do estado de sua voz cotidiana, de seus hábitos (intensidade, altura, velocidade, respiração, ressonância), para desbloquear aqueles condicionamentos inadequados e, por isso, inoportunos para a expressividade artística, tais como tensões corporais que envolvem as regiões responsáveis pela emissão vocal: o foco de ressonância localizado na região laringo-faríngea, a postura de cabeça inadequada, os apoios corporais inadequados, as respirações superior e superficial, entre outros. Tratam-se aí de limitações, de condicionamentos do corpo que bloqueiam a potência vocal. Os padrões musculares inadequados são condicionamentos que precisam ser modificados para a amplificação das capacidades do corpo-voz para o ato criativo.

O ator é seu corpo e sua voz: a forma como ele os utiliza no cotidiano influenciará a criação da personagem. Por isso, o seu corpo-voz deve estar capacitado para as exigências cênicas, através do aprendizado de novos comportamentos vocais, ampliando suas capacidades performativas. Aspectos como a expressividade da respiração-voz, da ressonância vocal, da extensão vocal, da projeção vocal devem estar potencializados para que o ator possa utilizar esses recursos saudavelmente e criar artisticamente.

Por isso, cabe sensibilizar o intérprete através de exercícios práticos corpóreo-vocais que promovam a estimulação de sua consciência, de sua sensorialidade e de sua organicidade corpórea, que promovam o aprendizado de novos comportamentos corpóreo-vocais para que a voz seja capacitada para as exigências cênicas de criatividade sonora.

Ao contrário de uma preparação vocal mecanicista, onde a voz é pesquisada sem conexão com sua totalidade, trata-se aqui de um trabalho que parte da consciência corpórea do ator sobre sua voz e da busca por movimentos vocais orgânicos, os quais propiciarão a saúde fisiológica da voz e a potencialização de suas capacidades para a criação das ações físico-vocais-verbais da personagem. Trata-se de novas percepções que envolvem a totalidade corpórea as quais estão inseridas as relações entre voz e corpo.

## Técnicas corpóreo-vocais cotidianas e extracotidianas

A utilização da técnica vocal para fins artísticos se difere em alguns aspectos da utilização da técnica para o uso cotidiano da voz. As técnicas do corpo-voz para a arte teatral envolvem características cujos objetivos são potencializar o ator para criar vocalmente juntamente com as movimentações corpóreas, criar ações físico-vocais para as personagens e criar vocalmente a enunciação do seu texto. Portanto, as técnicas servirão como um veículo para a arte, um meio para liberar as potencialidades vocais de cada ator.

Trata-se de um trabalho sob o uso cênico do corpo, o qual Barba denomina extracotidiano<sup>5</sup>, pois “[...] em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana” (Ibidem, p.23).

Assim, ele pesquisa formas expressivas não condicionadas por hábitos automáticos advindos do cotidiano. Quanto à voz, esta deve ir se dilatando para transformar-se em voz-em-arte, em estado cênico. A voz do ator, ao invés de “[...] produzir as cadências e entonações do falar cotidiano” deve ser “[...] uma voz emotivo-sensorial que potencialize a situação dramática” (BARBA, 1991, p.79). Para tanto,

os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza. Mas esta destreza definha-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo (BARBA, 1994, p.128).

De acordo com Barba (1994), a diferença entre as técnicas cotidianas e as extracotidianas reside no fato de que as primeiras estão relacionadas ao modo como nos movemos, nos sentamos, carregamos, vocalizamos etc -, aos gestos que são determinados culturalmente. Consistem num complexo de estereótipos, de modelos, de comportamentos automáticos, de reflexos condicionados. Já as *técnicas extracotidianas* visam a tornar o corpo artístico.

Desta forma, o corpo é posto em forma para a ficção teatral. “As técnicas extracotidianas dilatam, põem-em-visão para o espectador e tornam, portanto, significativo um aspecto que no agir cotidiano está submerso: fazer ver” (ibidem, p.44). O ator necessita dessa qualidade extracotidiana de energia corporal, que é o que fornece a presença cênica. Esse princípio extracotidiano da

---

<sup>5</sup> Ferracini (2003, p.86) examina o termo *extracotidiano*, que Barba utiliza observando que este pode induzir a considerar, erroneamente, que se trata de um corpo “ideal, separado do mundo conhecido”. Propõe a não subdivisão dos corpos, pensando neles como um só, por isso corpo subjétil, como denomina, em que “o corpo cotidiano é suporte e território primeiro do corpo-em-arte; e o corpo-subjétil enquanto vetor expandido e transbordado do corpo cotidiano” (ibidem, p.86). O corpo subjétil deve ser entendido a partir do corpo cotidiano, em direção ao corpo artístico - da “capacidade do ator de usar uma ‘vida’, uma pulsão de vida de seu próprio corpo cotidiano, insuflando, imprimindo organicidade a esse mesmo corpo quando em Estado Cênico. [...] No momento do Estado Cênico o ator é objeto estético, criador, corpo subjétil e corpo-cotidiano ao mesmo tempo” (ibidem, p.86).

utilização do corpo-mente-voz é denominado por ele de técnica, a qual está presente na etapa pré-expressiva do seu trabalho visando tornar a energia do ator cenicamente viva.

As técnicas extracotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece. Estes operam através de um processo de redução e substituição que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo do ator das técnicas cotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial através do qual passa energia (BARBA, 1994, p.57).

Trata-se de técnicas artísticas que estão na raiz de várias técnicas de representação - são princípios universais que retornam em todas culturas teatrais - tais como o equilíbrio precário, a equivalência e a energia do ator.

No que se refere ao trabalho vocal artístico, este também integra princípios corporais comuns sobre a representação teatral, como as questões do apoio corporal, da postura, do peso, do equilíbrio, da organicidade, da energia e das suas conseqüentes influências na voz. As técnicas vocais para as artes cênicas também se diferenciam das técnicas vocais para o uso cotidiano da voz porque seus objetivos, além de trabalhar a saúde fisiológica, devem trabalhar o desenvolvimento do imaginário e da criatividade corpóreo-vocal-verbal das personagens. Cabe ressaltar que a voz do ator tem como função, além de caracterizar a personagem, preencher de sonoridades as palavras que serão enunciadas e, de um modo geral, criar a atmosfera sonora da cena.

Ademais, a voz artística difere da cotidiana no que diz respeito aos modos de seu uso. Quanto à respiração na emissão vocal cotidiana, não é necessário estar alerta sobre a expiração, ela ocorre de forma passiva, enquanto no trabalho do ator a consciência deve ser ativa, com apoio respiratório<sup>6</sup>. A intensidade utilizada no cotidiano requer menor número de decibéis do que a necessária para a projeção vocal nos espaços cênicos. O foco de ressonância da voz normalmente é de um registro médio (cabeça e peito), enquanto no trabalho cênico o intérprete deve utilizar todas as possibilidades de ressonância da voz no corpo. A altura utilizada no dia-a-dia se limita às inflexões das palavras, enquanto no trabalho do ator ela deve ser ampliada para dar expressividade ao texto (ou para o canto, caso o espetáculo exija) e para as sonoridades das cenas.

O ator, ao utilizar estes recursos vocais (de respiração, intensidade, ressonância, altura), irá pesquisar as diferentes formas de enunciar seu texto, jogando foneticamente e vocalmente com as sonoridades da fala, criando uma dramaturgia sonora para a personagem e para as cenas.

---

<sup>6</sup> No cotidiano, a expiração é uma fase passiva, o que ocorre é o relaxamento espontâneo dos músculos, do diafragma e das paredes musculares da caixa torácica. No uso da voz para o teatro, porém, a expiração é ativa: o ator deve estar consciente da sustentação de suas costelas e da contração do abdômen (apoio respiratório-vocal); deve aprender a economizar o sopro para a sustentação da voz e para a projeção vocal das intenções verbais da personagem (BEHLAU e PONTES, 1995).

O uso do corpo-voz em cena também se difere do cotidiano no que se refere às posturas corporais que o ator cria. Na vida o ideal é uma postura ereta para um adequado funcionamento da dinâmica fisiológica vocal. O ator, a partir de seu corpo-cotidiano, trabalhará com corpos cênicos que muitas vezes possuem posturas baseadas num *equilíbrio precário* ou *extracotidiano*, como averigua Barba (1994).

O trabalho do ator por lidar com a criação de corpos fictícios, difere desses no que se refere à questão do corpo ereto: equilíbrio entre a cintura pélvica e escapular, garganta e cabeça relaxadas em um ângulo de 90° para o queixo, o peso corporal bem distribuído (QUINTEIRO, 1989; BEUTTENMÜLLER, 1992). Vale ressaltar que a musculatura e os hábitos de postura cotidianos estão ligados aos sentimentos e à forma com que o indivíduo se relaciona com as situações e as pessoas. Na vida cotidiana, portanto, o ideal é um corpo ereto, porém, na arte teatral os corpos fictícios criados pelo intérprete implicam em posturas corporais que apresentam o *equilíbrio precário*. O equilíbrio precário, segundo Barba (1995) é um princípio comum entre os atores e bailarinos de diferentes culturas e épocas.

A postura criada para a personagem e as suas conseqüentes ações físicas deve, portanto, ser pesquisadas a partir do trabalho com o equilíbrio precário de forma a propiciar com que o eixo corporal dê espaço para a ressonância da voz e para que seja respeitada a saúde fisiológica da voz.

Barba (1995) constata que as posturas corporais *extracotidianas* criadas para a personagem fazem com que ocorram mudanças no ponto de equilíbrio habitual, gerando esforços e tensões do complexo sistema de ligamentos, ossos, articulações e músculos. O equilíbrio é o resultado de uma série de inter-relações e tensões musculares do nosso organismo. O indivíduo, ao estar em movimento, aciona inúmeras tensões geradas pelo desequilíbrio corporal. É esse esforço *extracotidiano* que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator parece estar vivo antes mesmo que comece a expressar. “O equilíbrio dinâmico do ator, baseado nas tensões do corpo, é um equilíbrio em ação: isso gera a sensação de movimentos no espectador mesmo quando só há imobilidade” (idem, 1995, p.40).

É através de tal rede de tensões que se manifesta no ator aquela qualidade de energia, aquela luminosidade, aquela transparência, que parecem restituir a unidade do espiritual e do corpóreo, do masculino e feminino, do repouso e do movimento (BARBA, 1991, p.97).

O *equilíbrio precário* é, então, a fonte de vida que anima a presença do ator, aumentando a tonicidade e a energia do corpo. Nesta mesma linha de preocupações, de promover a experimentação de novos equilíbrios em movimentos corpóreos, que o diretor Antunes Filho afirma

[...] os corpos ao experimentarem situações de instabilidade rompem com os condicionamentos pessoais e os do próprio ofício teatral. O novo tende a emergir em

situações fora dos padrões de acomodamento de um 'suposto' equilíbrio, a partir de um encaminhamento também psicofísico (ANTUNES FILHO, *apud* MEYER, 1998, p.103).

Tratam-se aqui de equilíbrios precários cujas instabilidades além de promover com que a ação física do ator seja viva, crível, promovem o abandono de padrões de comportamentos cristalizados e promovem o aprendizado do novo.

A partir dessas premissas, percebe-se que na preparação vocal do ator esta deve integrar os conhecimentos científicos e artísticos de forma a trabalhar com o equilíbrio precário respeitando a saúde fisiológica da voz. Como dizem os estudiosos da Eutonia (Gerda Alexander *apud* Vishnivetz, 1995) e de Moshe Feldenkrais (1977), para a manutenção da saúde corporal (física-mental-emocional-energética) é importante que o corpo apresente um adequado alinhamento postural. Do mesmo modo preconizam a técnica vocal<sup>7</sup> para o desenvolvimento de uma voz saudável para a vida cotidiana, ou para os casos de profissionais da voz (como professores, cantores, advogados, etc). Uma postura bem equilibrada, dentro do eixo de gravidade, favorece a expansão da respiração e das ondas sonoras.

O ator deverá trabalhar sobre tais princípios de forma que as tensões musculares não bloqueiem a respiração e a ressonância da voz. Por isso, é importante trabalhar a consciência sobre os apoios do corpo durante suas movimentações nas ações físico-vocais da personagem. Consciência que envolve a integração do corpo-voz na composição da vocalidade da personagem.

As técnicas corpóreo-vocais para o teatro têm, então, como objetivos trabalhar a forma com que o ator concretiza no seu corpo o que seu imaginário elaborou sobre as ações da personagem, tendo em vista a sua saúde fisiológica. Trata-se de uma integração entre os estudos científicos e artísticos sobre o corpo.

### **Composição do corpo-voz da personagem**

Na representação do ator, a composição da personagem pode se dar pela via da elaboração dos aspectos emocionais e psicológicos da personagem, ou a composição pode ocorrer através de uma pesquisa do físico da personagem, das suas posturas e gestos<sup>8</sup>.

Barba trabalha sobre a interpretação do ator visando desenvolver um trabalho corpóreo, distanciando-se de uma interpretação baseada na mimese psicológica,

---

<sup>7</sup> Behlau (1995), Beuttenmüller (1992), Boone (1994, 1996), Brandi (1992), Camargo (1999), Costa & Silva (1998), Dinville (1993), Ferreira (1998, 2000), McCallion (1998), Pinho (1998), Quinteiro (1989).

<sup>8</sup> Como constata Azevedo (2002), o trabalho de criação pode seguir a via interna, em que primeiramente são elaborados as emoções e o aspecto psicológico da personagem. Ou a via externa, na qual a pesquisa parte do físico, das posturas e

[...] para o tipo de trabalho que o Odin Teatret desenvolve não é necessário nenhum investimento interior, tais como os tradicionalmente conhecidos por meio especialmente de Stanislavski (investimento de emoção); basta que o ator utilize todos os seus recursos físicos, que não economize nenhum esforço e que, sem perder de vista o que se passa em torno de si, consinta, por assim dizer, que a cabeça ceda ao corpo (AZEVEDO, 2002, p.124).

Na representação, o ator não precisa bombardear em si emoções, como a proposta da memória emotiva de Stanislavski (1989)<sup>9</sup>, em que o ator deveria trazer à lembrança suas próprias memórias emocionais para compor a personagem. De acordo com a proposta de Barba, para criar as ações da personagem, basta se concentrar nos seus objetivos físicos. Para Barba a representação surge a partir da pesquisa física: do equilíbrio precário, da postura, da equivalência, dos apoios do corpo, da energia. A partir desses princípios chega-se à criação de ações físicas as quais formarão a partitura das ações da personagem. As ações corpóreo-vocais-verbais são psico-físicas por envolverem os motivos e justificativas interiores das intenções da personagem.

Desta forma, as ações físicas conduzem às ações vocais, as quais levam às ações verbais do texto. É a partir da criação corpórea, do equilíbrio, da postura, da musculatura, da respiração que se chega a gestualidade a à voz da personagem. O movimento corporal dinamiza o movimento vocal. Trata-se de um trabalho sobre o físico para corporificar as palavras do texto do ator.

Tendo em vista esse pressuposto, de a composição da personagem partir dos objetivos físicos da ação, vale tecer aqui maiores considerações sobre esses aspectos. Na composição do corpo da personagem, dependendo da postura corporal e da tonicidade da musculatura, haverá maior ou menor espaço interno para a ressonância da voz, o que influenciará na qualidade da voz artística.

Convém lembrar que as premissas ao trabalho de Feldenkrais, constataam que “[...] qualquer postura é aceitável, contanto que não entre em conflito com a lei da natureza: a estrutura esquelética deverá contrapor-se ao empuxo da gravidade, deixando os músculos livres para o movimento” (idem, 1977, p.93). Os músculos sustentam a estrutura física dos ossos, sendo eles que determinam a postura do esqueleto, tanto na condição estática, quanto na dinâmica, por meio da movimentação das articulações. Nota esse autor que o esqueleto mantém o corpo no centro de gravidade, sem dispêndio de energia, e que, se os músculos realizarem esta função do esqueleto,

---

gestos da personagem: o ator irá elaborar fisicamente os motivos para aqueles movimentos corpóreo-vocais-verbais, percebendo aos poucos as intenções ocultas atrás de cada forma.

<sup>9</sup> Stanislavski, na sua segunda fase, a do Método das Ações Físicas, percebeu que trabalhar com as emoções do ator é lidar com o desconhecido, podendo gerar processos emotivos incontroláveis. A partir desta observação, ele deixou as teorias de trabalho interior e partiu para o segundo momento de sua pesquisa, em que se interessou pela interpretação, a partir da composição exterior, da composição de ações físicas (ASLAN, 1994).

estarão desperdiçando energia e serão impedidos de desempenhar suas funções principais, que é a do movimento, de mudar as posições do corpo e de suas partes.

O ator que não toma consciência do seu corpo, de sua base de apoio e das tensões criadas, poderá exigir demais de alguns músculos e fazer esforços desnecessários na execução de certos movimentos, o que poderá ser prejudicial à saúde vocal. Na interpretação, quando a ação física está livre de tensões supérfluas, é favorecida a ampliação da vocalidade.

Nesse desvendamento da voz, o artista passa por um processo de dilatação, de ampliação da sua percepção. A prática da Eutonia, proposta por Gerda Alexander, traz contribuições sobre o trabalho de consciência e sensibilidade corpórea: consciência da posição da estrutura esquelética; consciência e controle dos mais variados graus do tônus muscular (do relaxamento profundo à mais extrema leveza do corpo), tanto em posição estática, quanto em movimento; consciência da distribuição das tensões em sua estrutura muscular. “Um dos objetivos mais importantes da Eutonia, no âmbito físico, é que a pessoa consiga a regularização do tônus muscular. Assim, poderá atuar com o tônus e a energia adequados e necessários a cada situação de sua vida, seja profissional, privada ou artística” (VISHNIVETZ, 1995, p.11).

Feldenkrais (1977) sugere para o trabalho que exige maior movimentação do corpo, onde são necessários maiores esforços musculares, que estes sejam feitos por músculos apropriados – os músculos maiores e mais fortes, ligados à pélvis (particularmente nádegas, coxas e abdominais).

Do centro do corpo aos membros, os músculos tornam-se gradualmente mais delgados. Os músculos dos membros tendem a dirigir seus movimentos com precisão, enquanto a força principal dos músculos pélvicos é conduzida pelos ossos dos membros, até o ponto em que começam a operar (ibidem, p.117).

O abdômen é então o representante principal de força do corpo (ibidem, 1977), o qual atua também na projeção da voz<sup>10</sup>.

Assim, ao dirigir com precisão a força gerada pelos músculos, o ator não sustentará o peso em uma única região, especificamente a região superior, em que poderia haver o tensionamento dos órgãos responsáveis pela voz. Desta forma, será ampliado o espaço interno para um melhor aproveitamento da ressonância da voz no corpo.

No trabalho do ator, ao criarem corpos fictícios, essas premissas de Feldenkrais (1977) são úteis para trabalhar as questões do esforço. Como afirma Burnier (2001), na arte da representação,

---

<sup>10</sup>O abdômen atua como apoio respiratório na técnica vocal desenvolvida para profissionais da voz. Para Quinteiro (1989), o apoio respiratório é realizado quando ocorre a pressão ativa dos dois diafragmas torácico e pélvico; é a subida diafragmática que garante a pressão expiratória. Dinville (1993) confirma a importância da musculatura da cinta abdominal (músculos transverso do abdômen, grande oblíquo, pequeno oblíquo e grande reto) na participação da dinâmica respiratória e da sustentação da voz, permitindo modular e regular a pressão expiratória. Afirma que é sobre a

na composição de personagens, o ator trabalha sobre variações de tensões<sup>11</sup> corporais. Não existe arte no relaxamento, mas, ao contrário, na tensão (que varia de forte a fraca). Sobre as tonicidades do corpo-fictício, Barba indica o princípio da *equivalência*:

O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões, que secretamente governam nosso modo natural de estar fisicamente presente, vêm à tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente. [...] A equivalência é o oposto da imitação, reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas ela é deslocada para outra parte do corpo (BARBA, 1995, p.54; 96).

O esforço não pode ser realizado como no cotidiano: deverá ser efetivado de uma maneira que trabalhe sobre as bases de apoio. Ocorre, então, uma equivalência das tensões e forças necessárias. Rudolf Laban (1978) assevera que o ator deve escolher as qualidades de esforço<sup>12</sup> para atuar, escolher o modo pelo qual certas energias são liberadas, do impulso interno de onde provêm os movimentos.

O ator deve, então, desenvolver a consciência de seu tônus muscular para que os esforços ocorram em locais apropriados, sem prejudicar a ressonância da voz. Assim, poderá construir corpos fictícios trabalhando sobre as ações físico-vocais da personagem, sem causar danos à saúde fisiológica da voz.

Por isso, a importância da consciência de como o ator faz determinado movimento vocal, correlacionando-o ao movimento corpóreo cênico. Segundo as premissas de Feldenkrais (1977), ao compreender o como a pessoa faz determinado movimento, será mais fácil modificar determinado padrão. No trabalho vocal, especificamente, é importante a consciência de como está o foco de ressonância, como está a projeção vocal, como está a articulação, como está a respiração, como está a postura de corpo, como estão os apoios. Estes darão ao intérprete a consciência corpórea, para que possa construir novas maneiras de vocalizar.

Cabe ressaltar que este *como* é uma observação atenta sobre os detalhes do corpo, não cabendo à mente o comando sobre as ações humanas, como apregoa a herança cartesiana. A percepção e a consciência não se dão somente pelo plano racional dedutivo, mas pelo sensorial.

---

musculatura dorso-lombar que os músculos da cinta abdominal e os da parte inferior do tórax vão encontrar um ponto de resistência. O apoio trabalha a capacidade de sustentar e intensificar os sons.

<sup>11</sup> Aqui há uma diferença entre as tensões citadas por Barba e Burnier, que são trabalhadas para dar vida à representação do ator e a *Courças Muscular* (citada por Wilhelm Reich), que são tensões decorrentes de condicionamentos culturais e biográficos e que devem ser eliminadas para o retorno à organicidade corpórea.

<sup>12</sup> Laban citou oito ações básicas de esforço:

1) firme, 2) suave – ambos relacionados ao fator de movimento peso;  
 3) súbito, 4) sustentado – ambos relacionados ao fator de movimento tempo;  
 5) direto, 6) flexível – ambos relacionados ao fator de movimento espaço;  
 7) controlado, 8) livre – ambos relacionados ao fator de movimento fluência. Essas combinações são estabelecidas de acordo com atitudes mentais que envolvem por um lado uma função objetiva e, por outro, a sensação do movimento (LABAN, 1978).

“Enquanto morada da cognição [...] a consciência do corpo já está nele, e é atuando diretamente *com* o corpo, e não *no* corpo ou *sobre* o corpo, que atingimos uma funcionalidade mais plena deste” (MEYER, 1998, p.131). É através da percepção corpórea que se dará a consciência. Trata-se de uma apreensão do conhecimento a partir de uma percepção fundada no próprio corpo, onde se dá a relação sensório-cognitiva. Assim, o corpo-mente devem ser percebidos como uma unidade e não como integração de partes distintas (Merleau-Ponty, 1994).

Portanto, o ator internaliza a técnica corpóreo-vocal através de uma inteligência corporal orgânica, que não tem nada a ver com a razão ou com a manipulação de conceitos: é através da prática constante, que o corpo compreende e memoriza a experiência (MERLEAU-PONTY, 1994; VARELA, 1994). “Trata-se de uma espécie de corporificação do conhecimento, onde as representações mentais simbólicas são substituídas à medida que o corpo (sensório-motor) conhece [...] é menos a mente discursiva comandando e mais a emergência de uma inteligência própria do corpo” (MEYER, 1998, p.57; 30). É uma memorização corporal de novas possibilidades vocais, em uma unidade mente-corpo-percepção.

No aprendizado de novos movimentos vocais, o ator manifestará qualidade vocal ao trabalhar o como realizam as ações fisicamente, muscularmente, com intuito de proporcionar à voz um corpo aberto, sem excesso de tensões, para que esta possa fluir e ressoar sem impedimentos.

Com o aprendizado do novo movimento vocal, saindo do seu padrão habitual, o corpo vai aprofundando a disponibilidade e, com isto, aprimorando a sensibilidade. Para que se efetue esta disponibilização vocal que a técnica ativará, são necessários o treino e a repetição. De acordo com a repetição sistemática da técnica vocal, vai ocorrendo a internalização de seus princípios. É na repetição que, como enfatiza Feldenkrais, vão se estabelecendo conexões neurais que, quanto mais usadas, mais reforçadas. Esse estudioso constata que, quanto maiores as possibilidades de organização, de variações de movimentos, mais complexidade, mais redes neuronais poderão ser ativadas. Assim, o padrão corporal vai se transformando para os objetivos artísticos e vai ocorrendo a ação consciente das capacidades vocais.

Desse ponto de vista, o processo de aprendizado e desvendamento da voz não se dá somente pela representação mental, mas sim pela consciência através do corpo, através das impressões sensoriais, numa totalidade dos pensamentos, sentimentos, impressões, mente, lembranças - o ser do ator como um todo influenciando na criação do corpo-voz artísticos. É através da consciência do corpo em movimento e a partir de suas experiências vividas que se dará a aprendizagem, pois a cognição emerge desta corporeidade.

## Considerações finais

Na contemporaneidade a relação entre corpo-voz está sendo percebida como uma teia interconexa bio-psico-social que o envolve em todas suas dimensões físico-emocional-mental-energética. Totalidade integrada cujas propriedades não podem ser reduzidas às partes menores, contrapondo-se à visão linear que considera o corpo como um conjunto de partes distintas entre si. O corpo passa a ser, então, percebido a partir das experiências vividas, de suas percepções e consciências.

Nesse caminho de integração corpo-voz, as propostas pedagógicas acerca da preparação e da criação vocal do ator evoluíram em suas pesquisas. A partir das considerações de Eugenio Barba verifica-se as suas contribuições sobre a relação orgânica e bio-psico-social que envolvem o fazer teatral. As técnicas para o ator, denominadas por Barba de extracotidianas, servem para a dilatação das energias potenciais do intérprete, eliminando condicionamentos corpóreos cotidianos que bloqueiam o impulso criativo orgânico. Trata-se de potencializá-lo para a composição artística das ações físicas, as quais se integram à voz por serem a partir dos impulsos do corpo que a vocalidade poética surgirá.

Analisando esses pressupostos dentro de um rol mais amplo, integrando esses conhecimentos artísticos com os conhecimentos científicos, as pesquisas vocais têm sido percebidas dentro do contexto que envolve a integração da voz ao corpo na dinâmica artística.

A técnica vocal é percebida, então, como um veículo para a liberação da capacidade natural do organismo de criar vocalmente, amplificando suas potencialidades para os objetivos da arte teatral. O objetivo da preparação do ator deve ser o de extrair do intérprete sua capacidade para compreender o processo de criação artística e não sobrecarregá-lo passivamente com técnicas. Trata-se de desenvolver a inteligência própria do corpo-voz de criar.

A preparação vocal do ator deve, portanto, abranger uma pesquisa do processo de aprendizagem, incentivando o ator à descoberta de sua voz, à apreensão de novas possibilidades vocais através da percepção sensório-corpórea, através da consciência corporal. A técnica vocal passa a ser concebida como um veículo para a consciência do ator sobre seu corpo e sobre a forma com que ele utiliza-o para a criação artística.

Consciência que envolve a relação da voz com o corpo do qual emana: consciência da relação do seu corpo cotidiano como base para a arte de interpretar, consciência das tonicidades do corpo, da respiração, da ressonância, da articulação, nas suas relações com as posturas, os

equilíbrios precários, as tonicidades do corpo e os apoios corpóreo-vocais. Trata-se de um atuar na arte interpretativa a partir de novos aprendizados corpóreos, indo além dos condicionamentos habituais para aumentar suas criatividades sonoras dentro de uma dinâmica fisiológica saudável.

O trabalho de consciência visa uma pesquisa vocal calcada em processos de criação vocal. Sem conexão com a totalidade físico-mental-emocional-energética que engloba o movimento corpóreo-vocal interior e exterior, a preparação e a criação seriam apenas superficiais. Desta forma, a técnica corpóreo-vocal funciona como um despertar da consciência através da prática vivenciada pelo corpo. A consciência emerge da corporeidade, da percepção do movimento corpóreo-vocal criado.

Assim, tanto na preparação, quanto na criação do intérprete a integração corpo-voz trata de um mecanismo interno de auto-organização de novas possibilidades corpóreas para a voz-fala teatral.

O ator é criador de suas ações físico-vocais, criador da forma com que enunciará o texto integrado às suas movimentações corporais, portanto, ele deve ser potencializado para explorar as diversas possibilidades de criar sonoramente ritmos, intensidades, alturas, ressonâncias vocais. A partir da forma com que o ator utiliza seu corpo-voz serão geradas determinadas qualidades sonoras no ato artístico. Desta forma, a técnica vocal e os exercícios vocais criados devem contribuir para a potencialização fisiológica, imaginária, energética e criativa da voz, potencializando suas manifestações nas formas de se movimentar, respirar e vocalizar. A partir do desenvolvimento de tais recursos vocais o ator será capacitado para criar qualidades sonoras para o texto que enunciará. Ato criativo que envolve a composição do corpo-voz da personagem na sua relação com os demais personagens, com a música de cena, com o espaço cênico e com a cenografia em geral. Trata-se, sobretudo, de um ato de criação da atmosfera sonora das cenas.

Para tanto, a preparação do ator envolve exercícios vocais integrados a movimentos corporais, cujos objetivos são desenvolver a consciência corpórea na criação de ações físico-vocais, nas formas como serão concretizados fisicamente os imaginários sobre as ações da personagem. Essa interligação possibilitará a organicidade na sincronicidade da relação entre a ação física e a ação vocal criada, a sincronicidade da movimentação gestual e vocal da personagem. Em uma entrevista concedida a Féral (2001), Barba afirma que, na cena, o primeiro sintoma da organicidade, da manifestação da vida, é a sincronização entre a voz e a dinâmica corporal, colorida pela atitude da personagem em relação à pessoa ou ao objeto com o qual está em relação.

A preparação vocal do ator retoma, então, a ligação da voz com o corpo. Pois, “a voz é um prolongamento do corpo, que, através do espaço, golpeia, toca, acaricia, cerca, empurra [...] o corpo

vive, a voz vive, palpita, vibra como uma chama, como um raio de sol que nasce do nosso corpo e ilumina e aquece todo o espaço, o espaço cênico” (idem, 1991, p.58). Trata-se de ações corpóreo-sonoras cujo objetivo final é o de sensibilizar o espectador, instigando-o a desvendar os sentidos do espetáculo também por meio da atmosfera sonora criada a partir da vocalidade poética.

A preparação vocal do ator percebida a partir da integração entre os progressos do conhecimento científico e artístico teatral reforça os avanços da pesquisa vocal e sua relação com o corpo, o que supõe novas percepções sobre ela.

### Referências Bibliográficas

ASLAN, Odette. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia Machado. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. A arte secreta do ator - Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. A canoa de papel. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994.

\_\_\_\_\_. Além das ilhas flutuantes. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1991.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. Avaliação e tratamento das disfonias. São Paulo: Lovise, 1995.

BEUTTENMÜLLER, Glória; LAPORT, Nelly. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.

BOADELLA, David. Correntes da vida. São Paulo: Summus, 1992.

BURNIER, Luis Otávio. A arte de ator – da técnica à representação. São Paulo: Unicamp, 2001.

FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo movimento. São Paulo: Summus, 1977

FÉRAL, Josette. Vous avez dit training? [Você disse training?], in BARBA, Eugenio *et alii*. *Le Training de l'acteur* [O training do ator] Arles/Paris: Actes Sud Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. p. 7-27. Tradução de José Ronaldo Faleiro.

FERRACINI, Renato. O corpo cotidiano e corpo subjétil: relações. In: Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC, 2003.

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

GAIARSA, José. Respiração e circulação. São Paulo: Brasilense, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

LOWEN, Alexander. Bioenergética. São Paulo: Summus, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MEYER, Sandra. O corpo que pensa. [Dissertação de mestrado]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1998.

PINHO, Sílvia. Fundamentos em Fonoaudiologia. São Paulo: Guanabara, 1998.

\_\_\_\_\_. Estética da voz; uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

REICH, Wilhelm. Orgonomia. São Paulo: Brasiliense, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do ator. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VARELA, Francisco; MATURANA, Humberto. El árbol del conocimiento. Chile: Universitarila, 1994.

VISHNIVETZ, Berta. Eutonia. São Paulo: Summus, 1995.