



ENTRE A SONORIDADE E O SENTIDO: A FALA TEATRAL NOS ENCENADORES DO SÉCULO XX

Cristiano Peixoto Gonçalves

Mestrando em Teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); graduado em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música pela UEMG. Diretor da montagem de formatura do Curso Técnico de Formação de Atores do CEFAR e professor de Expressão Vocal para atores da mesma instituição.

cristianopeixoto@hotmail.com

Resumo

Este trabalho visa contribuir para a compreensão das possibilidades da fala teatral no Teatro Contemporâneo através do estudo da utilização da voz e da palavra pelos encenadores do século XX: Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook. O foco investigativo consiste em comparar e analisar como se processa a relação entre o sentido e a sonoridade das palavras no trabalho desses encenadores e o tipo de musicalidade que resulta dessa relação.

Palavras-Chave: Voz; fala; palavra cênica; musicalidade da fala; palavra e teatro.

1 A fala teatral: entre a sonoridade e o sentido

A fala teatral pronunciada em cena possui algumas peculiaridades que a diferencia do texto teatral, que está circunscrito no terreno da literatura. Tanto do ponto de vista sonoro quanto do ponto de vista semântico, a fala do ator é ação e provoca uma transformação em quem fala e em quem ouve. A palavra em cena ganha novos níveis de discurso, estabelecendo, voluntariamente ou não, um diálogo com o público, a encenação e a própria tradição teatral. A fala cênica pode ter como objetivo a condução da fábula, a materialização do subtexto do autor (assim como do ator e diretor), a ativação de potencialidades vocais presentes no corpo do ator, dentre outros tantos objetivos.

Ao observar a fala teatral principalmente em encenadores como Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook, é possível perceber as diversas possibilidades de utilização da fala cênica advindas da articulação entre “o sentido das palavras” (o que se diz) e sua “sonoridade” (como se diz). Essas duas instâncias da palavra, sua sonoridade e seu sentido, podem ser consideradas como linhas de discurso da fala teatral, já que carregam consigo a possibilidade de criar leituras autônomas para o espectador.

Para abordar a diferença entre linguagem verbal e música, SCHAFER (1991, p. 240) constrói um esquema onde aparecem duas setas apontando para sentidos opostos: de um lado o máximo significado e de outro o máximo som.

Máximo significado <-----> Máximo som

A voz do ator é um elemento artístico e como tal possui funções e características diversas da fala utilizada no cotidiano. Como parte constituinte da representação, ela ocupa um espaço entre a materialidade das vibrações (máximo som) e o discurso semântico (máximo significado) da fala.

Esse esquema é muito útil como ponto de partida para a compreensão das diversas abordagens da utilização da fala pelos encenadores, porém possui fragilidades se pensado como um esquema fechado em si mesmo. O primeiro risco é o estabelecimento de uma relação dicotômica entre sentido e sonoridade, que não ocorre nos encenadores estudados. Stanislavski, Grotowski e Brook privilegiam as duas vertentes, mas, para a abordagem da voz e da fala, partem de pontos distintos dentro do esquema citado. Outro risco é considerar a vocalização ou a música (para o qual esse esquema foi criado) como ausente de sentido. Isso não é verdade: a sonoridade possui um sentido em si que se aproxima mais de um sentido musical que de um sentido racional. Em outras palavras, a sonoridade organizada também é possível de transmitir um discurso.

Tendo em vista que ambos os elementos característicos da fala são linhas de discurso e que a sonoridade das palavras contém em si a possibilidade de significação, depreende-se que essas linhas ou vozes podem estabelecer entre si uma relação dialógica. Essa relação pode explicitar ou não a autonomia das instâncias discursivas através de uma estratégia em que essas vozes se apresentaram em uníssono (como se estivessem fundidas em um discurso apenas) ou como linhas independentes que se relacionam através de uma polifonia de discursos. A possibilidade polifônica do uso da fala cria em si um significado e pode ser utilizada como uma possibilidade de interpretação. Monofonia e polifonia seriam, assim, estratégias para a produção de significados através da fala – ao explicitar ou mascarar uma das vozes, o ator está revelando ou não uma relação dialógica intrínseca, entre o sentido das palavras e suas construções sonoras possíveis.

Barros, investigando a polifonia em Bakhtin comenta:

os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1999, p. 6).

Barros fala de um dialogismo presente não somente nos textos de Dostoievski, mas em toda organização linguística, em todo signo em que, segundo Bakhtin, se desenvolve a luta entre as linhas de discurso. Como a polifonia é uma condição da língua, pode-se depreender que



também a fala teatral é dialógica já que se localiza entre o sentido e a sonoridade.

2 Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski

Esses encenadores teatrais do século XX abordaram o trabalho sobre a palavra e a voz em consonância com suas propostas técnicas, estéticas e éticas. É interessante notar que todos esses encenadores consideram a fala como uma relação dialógica em que o sentido e a sonoridade são discursos simultâneos quando buscam procedimentos pedagógicos. No entanto, no trato final com a cena, assumem estratégias ora monofônicas, ora polifônicas para a fala.

Tendo como ponto de partida os significados explícitos e ocultos no texto do autor como apregoa Stanislavski, ou partindo das possibilidades vocais contidas nos ressonadores corporais como afirma Grotowski, a produção de sentido se dá através da sutil e tensa relação entre os signos linguísticos reconhecíveis e o desenho melódico-rítmico da voz.

Para Stanislavski, a transmissão das intenções que emergem do texto do autor é uma das características da ação verbal. Portanto, ele inicialmente se dirige ao significado presente no texto (e por trás do texto) para depois se direcionar à sonoridade das frases. Uma vez captado o sentido do texto e construído o subtexto do ator, o texto é então trabalhado em suas características sonoras: seu desenho melódico e suas variações rítmicas e de intensidade serão profundamente trabalhadas com o intuito de servir e tornar vivo o texto do autor. Para esse diretor, a própria transmissão do pensamento contido nas entrelinhas do texto é ação, “se dirigido” ao parceiro de cena e “se justificado” pelas ações e reações do personagem.

Em Grotowski, a transição da lógica discursiva para a lógica sonora cria “[...] efeito de significação derivado da entonação em lugar dos significados mais controlados produzidos pelo discursivo” (DAVINI, 2007, p. 71.). Davini afirma, no entanto, que tal prática não retira a palavra do domínio da lógica linguística, da esfera do discurso. Dessa forma, pode-se aferir que tanto a palavra como a voz se manifestam na vocalização como um processo de produção de sentido.

Grotowski explicita a relação dialógica entre som e sentido na fala ao valorizar a potencialidade sonora através do estudo dos ressonadores corporais. O encenador polonês trabalha por meio da colisão do texto do autor (detentor da linguagem verbal) e a ação vocal do ator, que não se relaciona com o tema do texto, mas com as imagens e associações do atuante. A relação dessas duas instâncias é polifônica.

A relação, o objetivo e o *modus operandi* em Grotowski são completamente distintos daqueles de Stanislavski. O diretor polonês praticamente trilha o caminho contrário ao de Stanislavski, não só partindo da sonoridade, mas mergulhando nela a ponto de considerá-la porta-voz da construção de sentidos para o espectador.

Stanislavski e Grotowski utilizam terminologias similares para conceituar suas ideias no campo da fala teatral. Para Stanislavski, a utilização da fala em situação de representação é definida como “ação verbal”. Grotowski, por sua vez, prefere o termo “ação vocal” para definir o uso da

voz em cena. As diferenças e semelhanças na utilização das duas terminologias revelam muito sobre os procedimentos, conceitos e princípios por trás da abordagem dos dois encenadores. Ambos acreditam que a palavra em cena é ação, capaz de agir e causar uma transformação em si e no receptor, seja este o parceiro de cena ou o espectador. Grotowski afirma que:

a voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar (GROTOWSKI, 2001, p. 159).

Grotowski, ao definir a voz como uma “força material”, revela a propriedade tática da palavra, capaz de tocar o espectador pela sua materialidade sonora.

Tanto Stanislavski como Grotowski incluíram em suas pesquisas os veículos de expressão da fala citados no início deste texto: o significado (o sentido do texto) e a sonoridade. Porém, parece que os pontos de partida e seus objetivos foram diferentes. Stanislavski parte do significado, materializado no texto do autor, e a partir dele busca a construção sonora da frase. Grotowski parte da voz como potencialidade sonora, quase fisiológica, que será confrontada com o texto. O significado será construído a partir da encenação em um processo cuja montagem é realizada na mente do espectador: uma série de fragmentos de um ou mais atores que, justapostos e lapidados, criam, junto ao texto, um sentido de totalidade ou de uma história linear para o espectador. Para Stanislavski, a construção e desenho melódico e sonoro da fala devem ajudar na transmissão do subtexto do autor. Assim, Stanislavski assume uma estratégia monofônica na abordagem do texto: mesmo aceitando e trabalhando sobre as características sonoras da fala, estas exercem a função de acompanhamento - reforçando os sentidos implícitos no texto.

Vislumbra-se então o trabalho de Stanislavski como uma tentativa de realçar uma “musicalidade da fala” através da análise da ação, da compreensão do subtexto do autor e da utilização dos matizes sonoros da voz para reforçar as intenções e movimentos que o texto sugere. Grotowski, por outro lado, busca criar uma “musicalidade na fala” através do contraponto que tem, por um lado, o texto e, por outro, a vocalidade, que nasce e têm como referência tanto as ações, associações e memórias do ator quanto a aceitação do corpo como potencialidade orgânica.

3 Peter Brook

A partir das considerações feitas sobre os encenadores supracitados e sobre a relação entre sentido e sonoridade como veículos de expressão da fala no teatro, pode-se compreender melhor a abordagem de Peter Brook, que através da sonoridade intrínseca da palavra irá buscar seu significado.

Peter Brook, encenador inglês com influência Shakespeareana, é tido como um dos reformadores do teatro do século XX. Sua pesquisa se norteia pela Comunicação Direta: a comunicação como experiência em oposição à informação. Outro importante elemento da pesquisa



de Brook é o que ele chama de “instante habitado”. O evento teatral só ocorre no presente e sua força está, precisamente, em seu caráter efêmero: o teatro só existe quando acontece. Brook acredita que a “[...] única coisa que distingue o teatro de todas as outras artes é que ele não tem nenhuma ‘permanência’” (BROOK, 1970, p. 137).

Para Brook, uma palavra não nasce como um sinal escrito, codificado. “[...] é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão” (BROOK, 1970, p. 5). Dessa forma, a palavra é a ponta visível e legível de um conjunto muito maior e invisível que é a representação dramática. Sob essa perspectiva, o espetáculo teatral encontra-se latente no texto, no seu significado, no ritmo de suas palavras, na melodia das frases.

Para o encenador o teatro é “[...] um meio de comunicação muito mais potente do que qualquer padrão social” (BROOK, 1995, p. 180). Devido a isso, ele dedicou grande parte de sua pesquisa à comunicação através do teatro.

Começamos com a comunicação direta através de sinais, que logo se estendeu dos signos da conversação aos signos poéticos, penetrando em seguida naquela estranha zona onde aquilo que, para alguém que ouve, é uma vibração sonora, para uma pessoa surda é um movimento vibrável. Ambos se tornaram o mesmo e único canal de expressão (BROOK, 1995, p. 180-181).

A “comunicação direta” é a possibilidade de estabelecer uma relação mais profunda, na medida em que a mensagem é captada por canais sensoriais mais sutis que o entendimento cerebral. Através de seu teatro, Brook busca criar momento de experiência compartilhada entre os atores e a plateia, que intensifica a experiência teatral. O teatro é um ponto de encontro e o espetáculo “[...] uma expressão da essência desse encontro” (BROOK, 1995, p. 181).

A pesquisa sobre a “comunicação direta” e as possibilidades de expressão do ator levaram Brook e toda sua companhia a empreenderem uma excursão de três meses e meio à África, vivendo em acampamentos improvisados e atuando para os africanos.

Com essa empreitada, Brook objetivava “[...] obter um novo entendimento sobre o que é o teatro e sobre o que ele poderia ser” (CROYDEN, 2003, p. 109, tradução do autor). Na ocasião, Brook questionava-se sobre as possibilidades de comunicação entre o mundo dos atores e o dos africanos em suas tribos, que não dividem entre si códigos de comunicação nem signos linguísticos. Para improvisar entre os africanos, Brook desenvolveu o que ele chamou de “carpet theater”, isto é, um tapete colocado sobre o chão que limitava e definia a relação: dentro do tapete é teatro e fora do tapete é público.

Através desse tipo de experiências, Brook começa a desenvolver bases importantes de seu modo de pensar o teatro e a fala. Descobre que certos gestos, formas, posições, ações e sons possuíam um conteúdo imagético e simbólico capaz de afetar, de forma igual, culturas bem distintas como a europeia e a africana. Brook relata uma experiência em que seu grupo tra-

balhava com sons vocais diante de uma plateia de africanos e que, na ocasião, houve um momento de grande entendimento entre atores e público, causando uma comunicação instantânea. Os atores do *Centre International de Recherche Théâtral* (CIRT) concluíram então que certos sons que o corpo produz correspondem a uma emoção determinada. Esse som vocal não foi um som falado de maneira inteligível através de uma língua específica, mas um som emocional, carregado de significado. Nas palavras de Brook:

o mais comovente que descobrimos foi que a relação mais direta que estabelecemos em África foi através de certos sons, ou certos movimentos que seriam chamados abstratos, mas um tipo de som vocal articulado de maneira especial. Isto constituiu o final de uma longa busca de uma relação entre a respiração e a produção de um som que correspondesse exatamente com um som que faz uma tribo africana (CROYDEN, 2005, p. 121, tradução do autor).

Através do *carpet theater*, Brook também descobriu que “[...] contar histórias, em qualquer de suas manifestações, é o meio de contato mais poderoso que existe” (CROYDEN, 2005, p. 197). Dessa forma, para atingir um interesse comum, compartilhado por atores e plateia, a história é o meio mais poderoso. Através de certos ritmos e danças, exploração de sons e modos de comportar-se e de colocar-se no espaço, o ator desenvolve o instrumental necessário para criar uma história compartilhada com o público.

Essa possibilidade de se estabelecer uma relação de comunicação entre atores e público a despeito de códigos básicos de comunicação em comum, como a língua ou qualquer outra forte referência da cultura ocidental, se mostrou para Brook como uma possibilidade potente de investigação teatral. A “comunicação direta” é o termo utilizado pelo diretor para nomear a tentativa de se estabelecer uma experiência de comunicação entre atores e público. Para Brook, a forma mais potente para que a “comunicação direta” se estabeleça são as narrações de histórias, personificadas na figura do *griot* africano ou contador de histórias. Para Brook, existem muitas formas de narrar. “Quando um narrador conecta com um público, intenta com tudo aquilo que dispõe para elevar este público até um mundo imaginário, sem que ele mesmo desapareça” (CROYDEN, 2005, p. 240).

O ator de Brook é um narrador e, por isso, não necessita desaparecer diante do público, se anular por detrás do personagem. O diretor acredita que o que mantém um interesse vivo na história que está sendo contada é o fato de que o público se vê, sem subterfúgios, na pessoa que conta a história e, assim, pode estabelecer uma relação de cumplicidade com ela.

De fato a comunicação engloba elementos bem mais amplos que a lógica de ideias contidas no discurso. A oralidade, por exemplo, é um suporte importante de comunicação em diversas sociedades. Constitui uma base de elaboração e transmissão do conhecimento tradicional. A voz, nas comunidades tradicionais, é um importante recurso da oralidade, porém se articula de maneira mais ampla, incluindo “[...] modos de emissão sonora, o uso de recursos expressivos do corpo e a interação com o ambiente social” (PEREIRA, 2007, p. 107). A oralidade se relaciona com o sujeito social que possui o corpo e a voz impregnados da história de sua



comunidade e, através de ambos, narra as histórias de seu povo.

Nesse sentido, depreende-se que a oralidade não se limita às impressões desencadeadas pela voz, mas evoca também a expressividade e capacidade de comunicação do corpo. Os gestos e movimentos que acompanham a fala auxiliam a articulação da oralidade, são um suporte de comunicação. O enunciado então se torna um sistema complexo de vozes simultâneas que englobam desde o discurso propriamente dito até os elementos resultantes de significações culturais. O caráter polifônico da oralidade se relaciona com todos os elementos gestuais, espaciais e simbólicos ligados à presença¹ do emissor.

A oralidade implica, portanto, uma relação de presença, que aproxima o falante de sua platéia e vice-versa. Os conteúdos são dispostos para a platéia mediante o emprego dos recursos materiais da voz e do corpo, bem como do local onde se desenvolve a cena comunicativa (PEREIRA, 2007, p. 108)

Brook intenciona forjar um ator-narrador que seja capaz de transmitir, compartilhar uma experiência não só através da articulação verbal de seu discurso, mas da combinação do discurso com a presença do ator. Para Brook, o narrador é uma testemunha da história que conta e, como tal, não está completamente fora, mas também não está totalmente envolvido.

4 Os encenadores teatrais e a ideia de musicalidade

Vislumbra-se então o trabalho de Stanislavski como uma tentativa de realçar uma “musicalidade para a fala” através da análise da ação, da compreensão do subtexto do autor e da utilização dos matizes sonoros da voz para reforçar as intenções e movimentos que o texto sugere. Grotowski, por outro lado, busca criar uma “musicalidade na fala” pelo contraponto que tem, por um lado, o texto e, por outro, a vocalidade, que nasce e têm como referência tanto as ações, associações e memórias do ator quanto a aceitação do corpo como potencialidade orgânica. Para Grotowski, vocalidade e texto são entidades autônomas, estruturas independentes e juntas criam um terceiro significado através do ajuste do texto com a partitura física e vocal do ator. Peter Brook assinala que o desenho melódico da fala, da palavra, pode conter em si a semente de seu significado. Dessa forma, sugere que o próprio texto, pela sua articulação prosódica, indica a forma como deve ser dito. A busca de Brook se aproxima da busca por uma “musicalidade da fala”, já que, para ele, as palavras contêm em si a semente de seu significado.



1 Para Pavis, a presença é algo que provoca a imediata identificação do espectador, “[...] dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. [...] A presença estaria ligada a uma comunicação corporal ‘direta’ com o ator que esta sendo objeto de percepção” (PAVIS, 1999, p. 305)

REFERÊNCIAS

- BANU, G. *Peter Brook*. Firenze: La casa Usher, 1994.
- BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno a Bakhtin*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.
- BROOK, P. *A porta aberta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *O teatro e o seu espaço*. São Paulo: Vozes Limitada, 1970.
- CROYDEN, M. *Conversaciones con Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- DAVINI, S. *Cartografía de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. 1. ed. Biernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- GROTOWSKI, J. A voz (1959-1969). In: FLASZEN L.; POLASTRELLI C. (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva: SESC. 2007, p.137-162.
- _____. O que foi (1959-1969). In: FLASZEN L.; POLASTRELLI C. (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2007, p. 199-211.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, E. de A. *Malungos na escola: questões sobre culturas afro descendentes e educação*. São Paulo: Paulinas, 2007.
- KNEBEL, M. O. *La palabra en la creación actoral*. 2. ed. Madrid: Fundamentos, 2000.
- SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. 15. ed. Roma-Bari: Laterza, 2003.
- TOPORKOV, V. *Stanislavskij alle prove: gli Ultimi Anni*. Milão: Ubulibri, 1991.

The voice and the word in directors of century XX

Abstract

This work aims to contribute to the understanding of the possibilities of theatrical speech in the Contemporary Theater through the study of the use of voice and word of the director of the twentieth century: Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook . The investigative focus of this article consists in compare as if of the relation between sense and the words sonority in the work of these directors and the kind of musicality that results of this relation.

Keywords: Voice; talks; ccenic word; speech musicality; word and theater.