

Parte da história da atorialidade liminar (do teatro e do cinema): em foco, o elemento voz

RICARDO DI CARLO FERREIRA

■ 68

Ricardo Di Carlo Ferreira é ator, autor, pesquisador, professor, cineasta, roteirista, videomaker e diretor teatral. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, pela UNINTER. Licenciado em Teatro pela UNESPAR. É Técnico em Arte Dramática - Ator Cênico pelo CEP. Membro do Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual - GEAs, e do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética. No cinema, trabalha como ator, cineasta, roteirista, diretor de arte e preparador de elenco, pesquisando os modos compositivos de filmes de realização atoral imbuídos da posição de ator-autor. Na academia, seus estudos dedicam-se às teorias do ator, do diretor, do autor - em suas abordagens de formação, docência e atuação profissional, em cinema, comunicação, audiovisual, artes do vídeo e teatro, refletindo sobre os processos de realização e experiência estética.

Afiliação: Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1648858898124541>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4150-5238>

■ RESUMO

Tal artigo via a metodologia de revisão bibliográfica objetiva realizar um estudo sobre o percurso da voz da atorialidade liminar, do teatro para o cinema, destacando o seu papel, no que tange à presença e permanência histórica dos/as intérpretes no fazer atuacional. Logo, busca-se rastrear de forma breve os caminhos desta relação erigida historiograficamente, considerando as ascendências da formação do ator/atriz baseadas por longo período na preparação da voz dedicada à operatividade do/a atuante no teatro, a sequente assimilação da atorialidade na linguagem cinematográfica e a respectiva responsabilidade na adaptação da sua expressividade oral, quando da transição do período pré som sincrônico para o pós som sincrônico, abordando a relação prevalente do realismo cinematográfico em requerer ao plano atoral de criação o princípio de verdade cênica – promulgado pelo teatrólogo russo Stanislavski, e notavelmente desdobrado no cinema como a verossimilhança por Pudovkin -, que em suma busca materializar na encenação a ilusão estética e o efeito de imersão na espectadorialidade. Ao fim, atualiza a relação contemporânea entre a performatividade da voz atorial e a materialização da impressão de realidade na mise en scène.

■ PALAVRAS-CHAVE

Voz, verdade cênica, realismo, teatro, cinema.

69 ■

■ ABSTRACT

This article aims to analyse the path of the actor's voice - regarding the actors who are in liminal position, from theater to cinema -, as a guarantee of their permanence in the field of cinema. Therefore, we seek to briefly trace the historiographical movements of this relationship, considering the ancestry of the actor training based for a long period on the preparation of the voice dedicated to the operability of the actor in the theater, the subsequent assimilation into cinema and the respective responsibility for adapting his oral expressiveness, during the transition from the pre-synchronous sound to the post-synchronous sound period, addressing the prevalent relationship of realism, demanding from the actors the materialization of the scenic truth – Stanislavski's postulate, notably unfolded at cinema as verisimilitude by Pudovkin -, which, in short, seeks to materialize in the staging the aesthetic illusion and the effect of immersion in the spectator. At the end, we aim to shed some further light on these reflections about the relation between the actor's vocal performance and the impression of reality in the mise en scène.

■ KEYWORDS

Voice, scenic truth, realism, theatre, cinema.

1. Introdução

Evidencia-se na história da arte a eminente e fulcral *liminaridade*¹ entre o teatro e o cinema, em que se nota que muitas das similitudes e/ou divergências entre estas linguagens artísticas culminaram na criação de inúmeros fatores postos aos entes-intersticiais, a atorialidade² liminar, que são os atores e atrizes que estão na ambiência, no trânsito, no interstício destes dois universos na tarefa atuacional, no plano de atuação, quando da encenação (tanto na linguagem teatral, quanto na cinematográfica). A presença do/a intérprete cênico/a nesse entre-lugar de criação o/a colocou diante do desafio de modular-se em atuação frente às necessidades de cada linguagem a que se insere.

Deste modo, por desenvolver, historicamente, essa característica operativa de atuar em múltiplas linguagens artísticas, especialmente na afeição da realização de obras teatrais e fílmicas, o/a atuante colocou-se a serviço de seus realizadores. Assim, consideravelmente o ente ator/atriz se inscreveu na tradição de representação da estética do realismo³, do teatro para o cinema e, por conseguinte dos princípios norteadores de verdade cênica e verossimilhança⁴, tendo grande papel, no advento do cinema falado (período pós som sincrônico), no que concerne

* Este artigo contempla, afunila, revisiona e atualiza parte de discussões provisionadas em minha dissertação de mestrado (citada em referências, neste texto): estritamente, o rastreio da historiografia da voz atoral. Dessarte, eu esclareço, a quem possa interessar, que o texto dissertativo original (Atorialidade liminar no cinema brasileiro: cinesias atorais) pormenoriza questões mais abrangentes da atorialidade em condição liminar no Brasil, sua historicidade e operatividade, mormente do deslocamento entre as linguagens do teatro, do cinema e das artes do vídeo.

¹ A liminaridade “é a passagem entre status e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e liminares (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p. 5). Diz-se também que é a “condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte (...) espécie de fenda produzida nas crises” (CABALLERO, 2011, p. 34). Nesta esteira, “a liminaridade trabalha os conceitos de borda, fronteira, margem, partilha e o não pertencimento – de quando não pertencem ou não estão mais num lugar; não gozam da mesma posição em origem, mas são ainda estrangeiros por um período intervalar no novo espaço. Estuda os casos dos entes assimilados, incorporados, reintegrados, e aqueles que são atravessadores que vivem na condição de liminaridade (não apenas tempória-intervalar). Os entes liminares são ou estão em passagem em regiões limítrofes, atravessando situações, posições e lugares (espaciais/antropológicos) diversos” (FERREIRA, 2021, p. 27).

² Atoral ou atorial são sinônimos que designam o que concerne ao ator ou à atriz. Atorialidade refere-se àquilo que se relaciona à classe atoral; é relativo àquilo que diz respeito à classe artística de atores e atrizes; pode designar um corpus de intérpretes de um período, de uma espacialidade ou de uma obra (FERREIRA, 2021).

³ O paradoxo do estabelecimento do ator como artista da naturalidade (STANISLAVSKI, 1998), reside no fato de que ele o colocou a serviço das estéticas do realismo, principalmente. Atorialmente, o naturalismo possui o marcador do verismo absoluto (em procedimento de encarnação mimética). Já o realismo, faz menção ao real, o referente da realidade é tangencial, não frontal, e permite o acesso a outros meandros atuacionais, importa muito mais dar a impressão de, de modo convincente, muito mais identificável na realidade atoral, pelo fato de que o campo da atuação já chegou à sapiência do seu caráter inextricável de retroalimentação operativa (FERRACINI, 2011). Nada obstante, os esforços revisionistas constatarem que o próprio promulgador da interpretação naturalista (Stanislavski) produziu eminentemente peças realistas e simbolistas. Logo, o realismo atuacional é mais preponderante do que o naturalismo, apesar de existente, o naturalismo atoral é mais datado e localizado especialmente no cinema clássico hollywoodiano, a sua sintomatologia, entretanto é muito perceptível e sentida, pelo fato de que o corpus de interpretação realista é preponderante e frequentemente ovacionado pelo traço naturalista, ainda que o seu fundamento seja de alicerces em moldes realistas (ROUBINE, 1982).

⁴ O verossímil pode rumar ao realismo cinematográfico, o plano sequência, por exemplo, indica mais um efeito de verossimilhança. Assim, como o verossímil atuacional pode fazer o mesmo. O todo da obra é que conforma o realismo ou não.

à construção da mise en scène rumo ao realismo cinematográfico e os seus postulados, orientados pela busca de ilusão estética e o efeito de imersão no espectador.

Nesta esteira, buscar-se-á neste estudo analisar via revisionamento histórico-bibliográfico o percurso da voz atoral na linguagem cinematográfica (e suas ascendências artísticas), refletindo-se de que maneira este fator operativo basal da linguagem atorial estabeleceu os elementos de presença e permanência dos atores e atrizes na realização da mise en scène do cinema.

2. Historiografia do ator/da atriz liminar: sobretudo a voz, do teatro para o cinema

A operatividade atoral desde a Antiguidade esteve imbricada pela vocalidade. É notório que “na Grécia antiga o ator era “uma voz e uma presença”” (CARVALHO, 1989, p. 9) e, que o seu ofício de atuação era abalizado pelo seu poder de comunicação oral. Historiograficamente, a profissionalização⁵ atoral circunscreve-se no século 4 a. C, dedicando-se nesse período à realização teatral, especificamente as tragédias e as comédias gregas; as demais manifestações artísticas atorais, não tão imbricadas da sacralidade religiosa e não tão engajadas com o organograma político da época, não eram regidas ou reconhecidas em termos sindicais de profissionalização. Havia para os atores profissionais uma grande posição de prestígio, reconhecida pelo caráter de formação que já se fazia presente na Antiguidade e pelo vínculo com o autor, tais como os notórios tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O teatro era feito e entendido como obra textual, literária; e o ator se subordinava a essa perspectiva, que em suma exigia-lhe a pronúncia prodigiosa da narrativa escrita (ROSENFELD, 1968).

Ao longo dos séculos essa tradição em respeito à oralidade atoral foi sendo sedimentada e a arte da representação foi se dedicando a esmerar-se cada vez mais na busca de se concretizar uma perfeita elocução do texto no fenômeno teatral. Nota-se que a profissão de ator/atriz,

[...] desde o seu princípio esteve atrelada ao ato de se servir a um texto (religioso/literário/trágico/dramático) caminhando nesse percurso ora pela sua sacralização, ora pela sua negação. Chegando, nos dias de hoje, ao entendimento de que é apenas mais um dos elementos

⁵ A sindicalização atoral, em termos de afirmação de direitos de organizações de atores deu-se historicamente na Grécia em meados do século 4 a. C. (conforme exposto), e com o passar dos anos o ofício de ator foi sendo ressignificado, entendido sobre outras tradições, muitas delas conservadoras e reacionárias que colocaram o ator à margem da sociedade via processos múltiplos de estratificação social, incluindo a mobilidade forçada desses indivíduos. Tal processo ocorreu em larga escala em todo o ocidente, engendrado principalmente através da estigmatização e preconceito; por conta disso a sindicalização da profissão perdeu-se na história sendo retomada somente no século XVIII. Ressalta-se que com relação às atrizes, por muito tempo foram impedidas de atuar, somente os homens exerciam o ofício atoral; os papéis femininos eram desempenhados por atores masculinos. Nessa esteira, “não se sabe, exatamente, como se deu a entrada da mulher nos palcos, mas sabe-se que a igreja e a sociedade tentaram vetar e perseguiram tais mulheres de muitas maneiras, pois essas atrizes se mostravam rebeldes e contrárias às normas que o patriarcado desenhou para elas” (BRONDANI, 2017, p. 29). De qualquer modo, “legalmente, tem-se o ano de 1545, para a formação da primeira compagnia dell’arte e 1564, para a entrada oficial da mulher nas artes do espetáculo – a atriz e cortesã Lucrezia Senese ou Lucrezia di Siena” (ibidem).

incorporados ou não à arte de ator, a depender da escolha estética que se faz na obra atorial ou até mesmo da linguagem artística em que tal ofício é exercido (FERREIRA; SILVA, 2019, p. 104).

Logo, a encenação do teatro permaneceu atrelada a concepção do textocentrismo, que colocava o autor no topo do organograma teatral. Essa perspectiva engendrou por muito tempo, que cabia ao bom ator/atriz o pleno domínio: de se falar bem e estar bem na cena (ASLAN, 1994).

Para que possamos visualizar a cronologia dessas discursividades textocêntricas, proponho uma breve reflexividade, em caráter de exemplo, de dois teóricos consagrados em suas escrituras na década de 1960, em que se evidenciam a corrente arregimentação de concepções dedicadas ao texto como o nervo central da teatrologia, e em consequência disso da preparação do ator/atriz – uma vez que a arte teatral era a principal linguagem operativa atorial até o advento do cinema⁶.

Sabe-se que muitos são os estudiosos que se dedicam ao estudo do teatro e que muitos já se aventuraram a estabelecer uma definição que agregue toda a sua significação. Em 1969, Duarte Ivo Cruz⁷, escritor português, publicou o livro modélico-reflexivo *Como montar uma peça de teatro*, em Portugal, em que dizia: “Texto realizado dinamicamente. Teatro é um texto” (CRUZ 1969, p. 14). O referido autor ainda afirma que existem aqueles que afixam ser mais importante a representação e não o texto, porém assevera que “o texto continua a ser a força motriz, a origem de todo o teatro” (ibid, p. 14), e ainda adverte que não está sozinho nesse aforismo – faz menção aos célebres teóricos do período, que como ele procuravam promulgar a tradicional concepção textocêntrica. Era uma reação à insurgência do *Teatro Pós-dramático*⁸ que ia na via negativa da hegemonia do texto/autor.

Em paralelo, no Brasil, Sábato Magaldi⁹ publicou em 1965 o livro *Iniciação ao teatro*. Na seção *Conceito de teatro* de sua publicação há a seguinte asserção: “no teatro dramático ou declamado (...) são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa, sem a conjugação dessa tríade” (MAGALDI, 1965, p. 8). Como se pode ver, a definição do autor parte da premissa unilateral do Teatro Dramático, na qual se demarca o suporte do texto

⁶ A escolha pela década de 1960 se dá pelo fato de haver uma crescente oposição a essas teorias e discursos favoráveis ao texto (ao autor textual) e a palavra. Sublinha-se que se trata de um período relativamente recente, se considerarmos o fato de que a formação do ator e a arte teatral são milenares.

⁷ Duarte Ivo Cruz (1941) – Teórico, crítico e historiador teatral lusófono.

⁸ O Teatro Pós-dramático engendra articulações estéticas que propunham a não dependência do texto e do ator, bem como o seu rearranjo, revolucionando o organograma das agremiações teatrais e a concepção dos espetáculos, nas palavras de Lehmann “o status do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia” (LEHMANN, 2007, p. 247). Em termos de voz, o Teatro Pós-dramático, historicamente, instou: “um grande rompimento, pois subtrai a percepção de que a palavra pertence ao falante. O ato de falar é nessa proposta um corpo estranho. As gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas, ou seja, o conflito entre o corpo e a palavra é admitido pelas vanguardas teatrais; heterogeneidade dos dialetos e sonoridades do ator são aceitas. Portanto, agora se abrem portas para um impulso antiprofissional no teatro. Isso surge como abordagem, também política, e não apenas estético-teatral à ameaça de um possível enrijecimento e estagnação no teatro” (FERREIRA; SILVA, 2019, p. 109).

⁹ Sábato Magaldi (1927-2016) – Teórico, historiador e crítico teatral brasileiro.

para a encenação. Nesse ínterim, essa definição significava politicamente, em termos de discursividades teóricas/artísticas, era um modo de afirmação e defesa da tradição vigente. Ainda no exercício de sua conceituação de teatro e em resposta ao movimento antitextocêntrico, Magaldi assevera enfaticamente: “As reformas dos puristas, preocupados em suprimir o gigantismo espetacular ou as contrafações de qualquer natureza, visam sempre devolver o teatro aos seus dados essenciais” (MAGALDI, 1965, p. 8). E continua: “sem a interpretação de um texto o ator se encaminhará para mímica” (ibidem, 1965, p. 8). Fica evidente, nessa concepção teórica que o ator/atriz sem texto, não faz teatro. Tal visão vai ser suplantada no decorrer da história do teatro ocidental, como veremos adiante, mas não significará a morte do teatro dito dramático, de forma alguma.

Tudo isso foi retratado aqui para que se compreenda a construção da valorização histórica atribuída ao texto na cena, de forma milenar, e a conseqüente necessidade de bem dizê-lo cenicamente. Tal concepção evocou inúmeras pedagogias atorais, conquanto todas elas calcadas até o século XX no desvelo do estudo da expressão oral. Essa visão implicava ao ator/atriz um intenso processo de apropriação vocal técnica com vistas ao atendimento de estéticas específicas de encenação. Assim, por muito tempo a atuação e a formação do ator/atriz se deram por meio da técnica da declamação, sendo preterida pela dicção, que passou a ser o principal ponto de expressão vocal do/a intérprete cênico/a, congregando pelo termo (dicção) todas as especificidades da ação vocal do/a ator/atriz. Tal abordagem é consagrada de forma historiográfica passando a ser transmitida em todo o ocidente por meio dos tratados de dicção, que se configuravam como verdadeiros guias de formação atoral (FERREIRA; SILVA, 2019). O sucesso desses tratados se devia ao ganho que se percebeu na cena, em face do abandono da fala pronunciada de forma mecânica – tom esse, que era evocado pela técnica da declamação, uma vez que o ato de declamar se aproximava muito mais de uma leitura elaborada do que de uma atuação convincente. Dito de outro modo, a declamação estava longe de efetivar a vivificação do texto, pois parecia requerer muito mais um leitor eloquente (um declamador) do que a presença de um ator/atriz. Por isso mesmo, a declamação passou a ser vista com horror na história da encenação por parte dos realizadores.

Todavia, o século XX foi um período de grande ruptura na história das artes, no teatro houve a insurgência da predileção pela linguagem corporal na cena e o esmaecimento da força dos estudos sobre a voz atorial (apesar dos esforços teóricos discutidos anteriormente – vide as abordagens de Cruz e Magaldi). Tal medida foi adotada pelos realizadores teatrais como ato político; eles desejavam promover intencionalmente a desvalorização do autor/texto/palavra articulada no teatro, pois aspiravam evidenciar a independência da arte teatral em relação à literatura. Entretanto, o nascimento do cinema no século XIX desenvolve uma predileção inversa: o interesse e a absorção da modalidade realista de atuação, que corroborou para que o teatro buscasse formas de redefinir a sua especificidade¹⁰.

Feita essa breve contextualização da voz no teatro, por ser o caminho inicial

¹⁰ Essa querela do teatro com a palavra esmaeceu, entende-se hoje, que há o pleno convívio temporal, do teatro dramático (aquele que integra o texto na obra teatral), com o teatro pós-dramático ou contemporâneo (aquele em que o texto nem mesmo precisa existir na cena).

que a voz atorial percorreu no tempo, parte-se agora para a sua historiografia cinematográfica. Sabe-se que “as primeiras projeções cinematográficas datam de 1888, o mesmo ano de Bouchers; Em 1895 são projetados, no Grand-Café, os primeiros filmes de Louis Loumière, entre os quais L’arrouseur arrosé” (ROUBINE, 1982, p. 27). De modo que:

Assistir a um filme e ver a boca dos atores acompanhada exatamente pelo som correspondente; estranhar a voz escolhida para determinado ator em um filme dublado, por parecer não “combinar”; se incomodar por não entender exatamente qual foi a palavra dita por determinado personagem; ou ainda, perder alguma informação importante porque não deu tempo de entender a legenda - não são questões presentes desde sempre na história do cinema (TAÑO, 2017, p. 23).

De acordo com Taño (2017, 23) “a inclusão da voz humana alterou a lógica cinematográfica de forma, podemos dizer, praticamente definitiva”, a referida autora ainda afirma que “por mais que seu uso também tenha se transformado ao longo dos anos, a voz ganhou espaço notório dentro da construção fílmica (ibid, 2017, p. 23). Sublinha-se que quando o cinema se torna sonoro, o objetivo principal era o de

[...] envolver o espectador com a narrativa ficcional, a história, como se fosse uma realidade sendo assistida por ele no tempo presente, e não como uma ficção, algo inventado e mediado. O som veio aí reforçar o real, não por todas as suas especificidades enquanto matéria sonora (FLÔRES, 2013, p. 15).

Nessa esteira, existem algumas datas importantes na historiografia do cinema, que alteram completamente a sua realização. Após o seu nascimento, amplamente conhecido como cinema mudo (período pré som sincrônico)¹¹, já em 1908, as vedetes de teatro participavam deste cinema. No ano de 1913, há a aparição do primeiro Carlitos. E é somente em 1927, que é realizado o primeiro filme falado. Outro ano importante é o de 1933, quando ocorre o nascimento da dublagem no cinema (ASLAN, 1994).

Assim sendo, a inserção da voz no cinema representou um grande abalo em sua história. De acordo com Aslan (1994, p. 209): “O advento do cinema falado inquietou todos os criadores”, e complementa: “Eisenstein e Pudovkin declararam num manifesto: “As primeiras experiências com o som devem ser dirigidas para sua não-coincidência com as imagens visuais” (ibidem). Segundo a autora, “Chaplin se recusou por muito tempo a falar em seus filmes. Mas a técnica estava lançada, ela não se deteve” (ibid). Como se pode ver, o cinema falado (período pós som sincrônico) impactou de forma direta a realização da mise en scène para muitos dos profissionais da época. No que concerne a profissão de intérprete, aqueles atores/ atrizes que eram menos dotados para a palavra foram afastados das telas, conquanto, “com frequência o ator do cinema falado não era mais sóbrio que o do

¹¹ Sabe-se que “mesmo que o som já se manifestasse no período do cinema silencioso, é a partir de 1927, data convencionalmente considerada como momento inaugural do cinema sonoro, que as primeiras escrituras atentas a este “novo” elemento começaram a surgir” (ALVES, 2013, p. 11).

cinema mudo” (idem, p. 211); percebia-se que “a palavra e a imagem cometiam pleonasma, e a teatralidade, continuamente combatida, renascia sob outras formas” (ibid). Importa ainda destacar que no início da inserção da voz atoral no cinema havia

[...] pouco texto a dizer, a primazia pertence a imagem. O ator fala diante de microfones, os problemas se parecem com os do rádio. A trilha sonora deve apresentar uma qualidade maior, nenhum suspiro parasita, nenhum sussurro indevido passam numa trilha sonora de cinema. A "boca seca" também é um inconveniente: o menor estalar de língua contra o palato assemelha-se, uma vez gravado, ao barulho da queda de granizo. Jean Delannoy assinalava, em 1947, que nos Estados Unidos os engenheiros de som podiam exigir que se refizessem cenas cuja sonorização eles não aprovassem "sem levar em conta a opinião do diretor” (ASLAN, 1994, p. 212).

Tão logo houve a inserção da voz do ator/atriz na linguagem cinematográfica, os/as intérpretes se viram dotados/as daquilo que é considerado o “principal instrumento de trabalho dos atores de cinema, juntamente à expressividade corporal” (SOUZA et. al, 2015, p. 115), isto é, a voz. Em contrapartida, tiveram de passar a lidar com as dificuldades elencadas acima, ainda em fase de tateamento nesse período. Desse modo, como atuar de maneira convincente e atender às especificidades técnicas que o cinema falado impunha (que ainda estavam em desvendamento), sem resvalar na teatralização atorial historicamente construída? A questão estava posta aos atores/atrizes, de forma inextricável à sua ambiência no cinema. Assim, o cinema pós som sincrônico impunha pela primeira vez na história do ator/atriz o abandono da teatralidade na sua interpretação. Notadamente, é por essa razão que o estudo da voz atoral no cinema, não poderia ser negligenciado, no que concerne à pesquisa e entendimento da presença e permanência dos/as intérpretes na linguagem cinematográfica.

3. Texto-voz atoral: princípios estéticos condicionantes

Sabe-se que “desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo” (BAZIN, 1991, p. 243). A inserção da voz impôs imediatamente uma condição: um bom ator/atriz, não pode apenas saber relacionar-se com a imagem, ele precisa saber atuar de posse do domínio técnico de sua voz, de modo a produzir elocuições em pleno atendimento aos princípios estéticos desejados na realização da obra cinematográfica. A respeito disso, sabe-se que “muitas vezes, observou-se que o que caracterizava o cinema, entre os modos de representação, era a impressão de realidade que se destacava da visão dos filmes” (AUMONT et al., 2009, p. 148). Notadamente, o realismo cinematográfico “quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica” (BAZIN, 1991, p. 243).

Deste modo, “o advento do cinema sonoro constituiu um passo decisivo no

refinamento do sistema voltado para o ilusionismo e a identificação. (...); tornar audível o que já está sendo visto é uma forma de torná-lo convincente (XAVIER, 1977, p. 35-36). Destaca-se sobre esse tipo de realização que tudo “caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto” (XAVIER, 1977, p. 31), ao passo em que “ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção da realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”” (ibid, 1977, p. 31). Assim sendo o realismo integra-se a “todo sistema de expressão, todo o processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991, p. 244). Nesta esteira:

A própria fala, se tomada em si mesma, já é uma substância de notável complexidade intrínseca. Da sílaba ao ritmo de emissão da frase, do significado transmitido à ênfase na expressividade da voz... de um extremo ao outro, todo um conjunto de potencialidades estéticas se oferece à criatividade do cineasta (PEREIRA, 1980, p. 94).

■ 76 Nesse contexto produtivo, as vocalidades do/a intérprete precisam convergir na sua performance à materialização do conceito intersticial de *verdade cênica*¹², que vai ao encontro do desejado efeito na esfera cinematográfica de produção de *ilusão*¹³ (e imersão) no espectador, pois condiciona a encenação via uma atuação considerada realista, convincente. Pontua-se que:

Quando se diz que o ator precisa convencer o espectador, não se trata de convencê-lo de que sua personagem está certa, de que a fala da personagem condiz com a verdade; não se trata de convencer o espectador dos argumentos da personagem. Trata-se, sim, de fazer o espectador acreditar na verdade da eloquência, na verdade da performance da atuação (MELO, 2011, p. 98).

Assim, ao exercer suas forças operativas nesse espaço de interstício, o ator/atriz por meio de um dos seus canais de comunicação mais potentes (a voz) é fatalmente colocado à prova no ato atuacional, dado que “a voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a “vida interior” do personagem. A voz

¹² Possui antecessores similares, sendo promulgado e consagrado pelo teatrólogo russo Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), alvitra que a “verdade cênica não é a pequena verdade exterior (...). É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade (...). Para que seja artística aos olhos do ator e do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade (STANISLAVSKI, 1998, p. 205), assim não refere ao natural, mas ao eloquente. Tal conceito foi desdobrado por Pudovkin (1893-1953) como a verossimilhança. A distinção terminológica que Pudovkin propõe se dá pelo fato de que o cinema é capaz de captar as sutilezas da interpretação e, portanto, implica que a interpretação deve se dar via cinematografização (dilatação minorada e sutil do tônus atuacional do ator). Esse interesse de Pudovkin pela verdade cênica e Stanislavski se dá pelo diagnóstico que ele promove acerca da formação do ator naquele período: “o ator cinematográfico está mais próximo do método de preparação praticado pela escola de Stanislavski” (PUDOVKIN, 1956, p. 131). O diagnóstico foi preciso e amplamente absorvido pelo cinema.

¹³ A ilusão estética preconiza gerar para a espetatorialidade ambiente capaz de fazê-lo imergir na obra, ainda que sob distanciamento racional, isto daquilo que se trata de uma produção/criação fictícia. Assim sendo, a ilusão estética, não diz respeito a separar o espectador da realidade numa espécie de transe inconsciente, mas de criar condições capazes fazê-lo aproximar-se da obra, enquanto objeto estético de apreciação (WOLF, 2011).

aqui é a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo “às avessas” (DOANE, 1991, p. 466). Isto porque “as vozes, com suas tonalidades e timbres, eram os sons que mais poderiam dar corpo às imagens visuais das personagens” (FLÔRES, 2013, p. 28). Alinhando-se diretamente com o princípio de ilusão, uma vez que “algumas características físicas dos sons, como frequência e intensidade, são responsáveis pela identificação da massa, do peso dos corpos e da matéria que os constitui” (ibidem, 2013, p. 28). O verossímil do ator/atriz confirma o realismo cinematográfico:

[...] o contato do público com a realidade/atualidade pelo retrato do comum e a presença do próprio corpo dos atores(..), proporcionam uma reflexão sobre a identidade, ou seja, o efeito do index appeal ou chamamento indicial no espectador (...). Alguns diretores optam por atores não profissionais, com a intenção de aumentar o grau de verossimilhança e credibilidade da história (ANDACHT; OPOLSKI, 2017, p.7-12).

Pontua-se ainda que a ilusão de realidade transpassa o fator atuação, todavia a questão da performatividade atorial contemporânea imbrica o eu do ator/atriz; a sua verdade, em sua presença/imagem.

77 ■

Ao ver as imagens das pessoas moverem os lábios na tela e ao ouvir o som de suas vozes emitido ao mesmo tempo e no mesmo espaço da sala de cinema, cria-se a impressão (ilusão) de que essas vozes estão mesmo saindo dos lábios dos atores, quando, na verdade, saem das caixas de som posicionadas atrás da tela (FLÔRES, 2013, p. 30-31).

4. Considerações finais

Considera-se que em sua tessitura histórica a voz do ator/atriz constitui-se como elemento liminar de grande importância dada à sua ambiência na zona intersticial que envolve a tradição oral do teatro e o advento do cinema falado.

Observa-se que a voz, elemento comunicacional de valor semântico e artístico inestimáveis, próprio da linguagem atorial ao congregar performativamente, força criativa e operativa na realização da mise en scène, foi requerida para além do teatro, instalando-se, também, na linguagem cinematográfica. Espaço este, em que a presença inaudível do ator/atriz já existia.

Assim, o ator/atriz como ente intersticial (e liminar) participou de uma virada histórica do cinema, inscrevendo-se nela como um dos protagonistas, de forma a participar da recontextualização a que a linguagem cinematográfica se disponibilizou a realizar em si mesma.

Para tanto, o ator/atriz vem a perfazer-se profissional em cinema pela já requerida verdade cênica imposta na historiografia teatral; impressa, agora, na voz em verossimilhança, a fim de se concretizar na mise en scène o realismo cinematográfico e a demandada ilusão estética e o efeito de imersão no espectador – amplamente requeridos pelos realizadores do cinema.

Referências

- ANDACHT, Fernando. OPOLSKI, Débora Regina. A representação audiovisual do real a partir de uma abordagem das falas dos personagens. **Comunicação & inovação**, v. 18, p. 1-16, 2017.
- ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema**: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico. 181 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica/problemática da técnica. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRONDANI, Joice Aglae. A máscara e a sombra: palco e vida. **Arte da Cena**, v.3, p. 21-42, 2017.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.
- CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- CRUZ, Duarte Ivo. **Como montar uma peça de teatro**. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Primário, 1969.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 457-475.
- FERRACINI, Renato. Nem Interpretar, nem representar. Atuar. In: **Para uma história cultural do teatro**. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2011, v. 1, p. 309-332.
- FERREIRA, Ricardo Di Carlo; SILVA, Elvira Fazzini. A voz do ator: um rastreamento histórico dos aspectos da voz na criação da verdade cênica. **O Mosaico**: Revista de Pesquisa em Artes, v. 17, p. 103-116, 2019.
- FERREIRA, Ricardo Di Carlo. **Atorialidade liminar no cinema brasileiro**: cinesias atorais. 240 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.
- FLÔRES, Virginia Osorio. **Além dos limites do quadro**: o som a partir do cinema moderno. 213 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1965.
- ouvirouver ■ Uberlândia v. 18 n. 1 p. 068-079 jan. | jun. 2022

MELO, Leonor Cristina Cabral. **A voz como revelação do corpo**: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator. 114 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PEREIRA, Wilcon. A espacialização da fala no cinema. **Trans/form/ação**. São Paulo, p. 91-103, 1980.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro – aulas de Anatol Rosenfeld** (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SOUZA, Priscila Haydée de; FABRON, Eliana Maria Gradim; VIOLA, Izabel; SPINK, Mary Jane; FERREIRA, Léslie Piccolotto. Questões sobre expressividade oral no cinema. **Distúrbios da Comunicação**, v. 27, p. 115-128, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

TAÑO, Debora Regina. **Sonoridades vocais no cinema**: a fala flutuante em Família Rodante. 145 f. Dissertação (Mestrado Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

79 ■

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

WOLF, Werner. Illusion (Aesthetic). In: HÜHN, P. et al. **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2011. Disponível em: < >. Acesso em: 24 out. 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

Recebido em 05/10/2021 - Aprovado em 26/01/2022

Como Citar

FERREIRA, R. D. C. Parte da história da atorialidade liminar (do teatro e do cinema): em foco, o elemento voz. *ouvirOUver*, v. 18, n. 1, p. 068-079, jan/jun. 2022. DOI: 10.14393/OUV-v18n1a2022-63482.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.