

Ana Lúcia de Carvalho Ribeiro

**MODELAGEM E TESSITURA DE VOZ PARA O ATOR:
Memória da experiência de “*A Voz em Off*” e sua aplicação na
interpretação de textos.**

Salvador
2005



Ana Lúcia de Carvalho Ribeiro

**MODELAGEM E TESSITURA DE VOZ PARA O ATOR:
Memória da experiência de “A Voz em Off” e sua aplicação na
interpretação de textos.**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO E DANÇA

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes cênicas sob a orientação da profa. Dra Antonia Pereira e co-orientação do prof. Dr. Ewald Hackler.

Salvador
2005

BANCA EXAMINADORA:

Antonia B. Pereira

Ewald Hackler

Léslie Picolotto Ferreira

AGRADECIMENTOS:

À Universidade Federal da Bahia por apoiar este projeto;

À Escola de Teatro da UFBA;

À diretoria do PPGAC pela oportunidade;

Aos professores que diuturnamente se dedicaram a ajudar-me a pô-lo de pé;

Ao Departamento de Técnicas de Interpretação;

Ao esforço, dedicação e disciplina dos alunos que compartilharam comigo deste estudo e aqui estão, mais uma vez, representando-o: Jaqueline Vasconcellos, Tina Tude, Fabiana Pharaó, Juliana Grave, Natália Rocha, Igor Epifânio, Ana Paula Dias, Ipojucan Dias, Kleper Reis, Ednei Alessandro, Roberto Brito, Cida, Monique, Almiro Andrade e grandes talentos que, no calor da hora, posso ter esquecido, imperdoavelmente.

De novo e de novo: Aos meus alunos;

Aos professores Ewald Hackler, Antonia Pereira e Léslie Picolotto Ferreira, pela generosidade de participar da minha banca examinadora;

Ao desprendimento de meu amigo Ewald Hackler e a extrema dedicação da hoje amiga, Antonia Pereira. Dedicar as “figurinhas” para ela e as “histórias” para ele são apenas uma pequena retribuição, diante de tudo o que me foi ensinado nestes dois últimos anos;

Ao esforço conjunto para que a adaptação dos jargões fosse realizada;

Aos meus colegas de turma;

Aos técnicos que, vezes sem conta, repetiram, repetiram e repetiram gravações, em prol da qualidade do trabalho;

Aos - hoje - meus amigos editores de áudio e vídeo: Débora Freire, Dexter, Pedro Rodrigues, Glauco e os irmãos André e Tadeu;

Aos meus amigos de vida: Rô Reyes, Ruy César, Neto, Marcelo, João, Manuel, Kiko, Zézinho, Rose Lima, Fritz, Nadja, Cacá, Susy e Nilda Spencer, Cris Veiga, Jorge Gaspari, Cris Olivieri, Olinda, Karine e Leonardo Boccia;

Aos meus amigos alunos: Jaqueline Vasconcellos, Tina Tude, Jônea França, Ednei Alessandro, Kleper Reis, Fabiana Pharaó, Graça Regina, Luciana Liege, Natália Rocha, Roberto Brito;

Às lágrimas da fonoaudióloga Célia Thomé ao ler o trabalho e sentir que estamos mais próximas da esperança de vê-lo como um agente facilitador da aprendizagem escolar;

Ao amor e ao desprendimento das super-amigas Ana São José e Wlad Lima, além da paciência de Rose Vermelho;

À minha mãe e irmãs devo começar do início, agradecendo o ensinamento de cada muito obrigada, desculpe e por favor. Que eu possa amadriñar, com o mesmo talento, à Diogo.

Sinceramente, muito obrigada por tudo.

RESUMO:

O texto que compõe esta dissertação parte, nos dois primeiros capítulos, do apontamento do processo, tanto do raciocínio, quanto do desenvolvimento das atividades que fizeram parte da preparação dos atores do projeto *A Voz em Off*. O terceiro capítulo é voltado para o ator, enquanto agente da concretização dos resultados práticos obtidos. Através de uma intervenção voltada para o enriquecimento da expressividade oral destes profissionais, o trabalho mostra formas como a voz pode ser trabalhada para traçar linhas dramáticas eficientes para o texto, com depoimentos sobre o processo em si, as dificuldades e a busca de resultados, tentando aproximar o leitor-ator da realidade vivida pelo aluno-ator, durante a intervenção. Não se trata, portanto, de apenas um relato sobre a preparação vocal do ator, mas da sua utilização na recriação dramática de textos, mesclando estudos fonoaudiológicos e teatrais e o seu emprego técnico, amparado pela fisiologia.

SUMMARY:

In the first two chapters, the text, which comprises this dissertation commences with registering the process: both the reasoning and development of activities which formed part of the actors' preparation in the Voice Off project. The third chapter is related to the actor, as a realization agent for the practical results obtained. Through intervention concerned with the enrichment of these professionals' oral expressiveness, the research shows forms in which the voice can be worked with to compose dramatic and efficient lines from the text, with comments on the

process, the difficulties and search for results, while trying to bring the reader-actor closer to the reality experienced by the student-actor during this intervention. However, it does not solely comprise an account of actors' vocal preparation but also its use in the dramatic recreation of texts, mixing speech therapist and theatrical studies and their technical use, while supported by physiology.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Capítulo I: A DIFÍCIL ARTE DE RELATAR	24
1.1 – Noções históricas	32
1.2 - A ação da palavra	40
1.3 - Era uma vez.....	47
1.4 - O formato do curso	52
1.4.1 - Envolvendo os olhos para alcançar os ouvidos	56
1.5 - O que é um off?	60
1.6 - Um meio propício - O sonoro.....	64
1.6.1 - A trilha sonora.....	71
2. Capítulo II: A FISILOGIA COMO ALIADA	77
2.1 – Um corpo que fala.....	81
2.2 – E como fala... ..	89
2.3 - A preparação articulatória.....	93
2.4 - A coordenação fono-respiratória.....	94
2.5 - A voz articulada	99
2.5.1- A dicção	105
2.5.2- A retórica aplicada ao texto	107
2.5.3- Os vícios de linguagem.....	109
2.5.4 – O reencontro com as sílabas tônicas	111
2.5.5 - Ritmo articulatório.....	112
2.5.6 – Pontuação e modulação	114
2.5.7 - A escolha das palavras de valor	117
2.5.8 - A extra-ordinária prosódia.....	121
2.5.8.1 – A rotina, pé ante pé	124

3. Capítulo III: O PONTO DE FUSÃO	132
3.1 – Um fogo, uma luz – uma escrita para o ator	134
3.2 – Uma voz, um ritmo, uma trilha	146
3.3 – Ajustes finais, experiências, públicos.....	151
Conclusão	161
Anexos	166
Referências Bibliográficas	171
Glossário Fonoaudiológico	174
Glossário de Termos de Estúdio	180
Apêndices	182

INTRODUÇÃO:

Esta é a memória de um trabalho que, para valorizar a palavra falada pelo ator, relacionou-a ao texto e às possibilidades de enriquecimento dramático que ele traz consigo.

Para alcançar maior eficiência, este treinamento para a voz “brincar de ocultar-lhe o corpo”, de tal forma que aquele que a “assiste” só a possa ouvir. O objetivo desta pesquisa é o de descrever criticamente o processo de treinamento vocal pelo qual passaram os atores que participaram do curso “*A Voz em Off*”, na cidade de Salvador, Bahia.

Minha opção de focar esse estudo numa intervenção cujos resultados são eminentemente vocais baseou-se numa controvérsia milenar acerca de como se pode definir o teatro enquanto espaço físico. *Theatron* é uma designação cuja fonte aponta para eventos para serem vistos, quando, ao contrário, *auditorium* refere-se a um evento para ser ouvido.

O ponto de partida para a relação que construí com a arte surgiu através da percepção de que, para o teatro, assim como para todos os fatos da vida, nós nos apoiamos no papel facilitador que o discurso possui para compartilhar fatos, sejam eles mais ou menos densos, reais ou mesmo fictícios. Na verdade, a plasticidade com que a palavra é usada para nos conectar tanto com o mundo real, quanto com o imaginário, faz com que a comunicação humana exerça, até hoje, profunda atração sobre mim. Reputo a este fascínio minha escolha pela Fonoaudiologia como profissão, tanto quanto os estudos aos quais me dedico para sua utilização no teatro e em outros ambientes voltados para a comunicação profissional.

Diante da minha relação com a comunicação humana, esta narrativa não poderia partir de outro lugar que não a conexão que há entre nós e o que falamos. A

necessidade de comunicar é tão forte, que está por trás da nossa evolução, do teatro, da história, do exercício das profissões, da Fonoaudiologia ou de qualquer momento da vida onde as palavras sejam utilizadas para cumprirem sua função de intercambiar experiências, pensamentos e emoções, impulsionando a civilização, como há milhares de anos.

De acordo com a Agência FAPESP, as pesquisas de Paul Mellars, do Departamento de Antropologia da Universidade de Cambridge e evidenciadas no artigo para a revista *Nature* “*Neanderthals and the modern human colonization of Europe*” demonstram que o desenvolvimento da linguagem foi preponderante para que o *H. sapiens* tivesse mais sucesso na escala evolutiva:

A tese central defendida pelo pesquisador é que o *Homo sapiens* teve mais sucesso em sua empreitada por causa da sua inteligência, da sua linguagem e de seu comportamento. “É presumível imaginar que essas características, que se mostraram mais avançadas em relação aos neandertais, são responsáveis pela fundação do desenvolvimento cultural e civilizatório na Europa e em todos os lugares do mundo” [...] Uma das evidências relatadas pelo cientista são as descobertas arqueológicas recentes encontradas na África, que sugerem que a espécie, entre 80 mil anos e 100 mil anos atrás, já tinha capacidade de produzir arte abstrata, objetos decorativos e ferramentas com ossos bastante elaboradas [...] Essas peças, segundo Mellars, são ilustrativas e mostram bem que aqueles artistas já tinham padrões comportamentais e de linguagem mais avançados. [on line] Disponível na Internet via:
http://www.agencia.fapesp.br/boletim_dentro.php?data%5Bid_materia_boletim%5D=2910

Muito além de sermos afeitos ao discurso, nós o buscamos o tempo inteiro. Podemos dizer, pois, num sentido amplo, que a palavra é usada como uma instituição de cura para o ser humano, ao intermediar sua necessidade de compartilhar fatos e estados, através de relatos. A palavra dá vida ao que somos e o teatro pode ser visto como mais uma forma de expressão da busca do que somos e vivemos. De fato, a linguagem oral é fator determinante da forma e da postura humana diante do mundo, sendo o elemento mais comumente usado para a

interação social. PLAZA, em “*Tradição Intersemiótica*”, exemplifica bem o papel que a comunicação oral desempenha na sociedade:

“O diálogo não é mais do que uma das formas, talvez a mais elevada, da simpatia cósmica” (1987; 34).

Caprichosamente, uma relação tão representativa como esta é realizada sem que haja órgãos específicos para este fim. Assim, por força de sua própria estruturação, o aparelho fonador sofre a ação direta de nossos estados físicos e emocionais. Pode-se dizer, portanto, que a voz ocupa um patamar de exercício pessoal e revelador dentro do discurso, já que seu fluxo intenso de oscilações e desequilíbrios aponta o estado geral do falante.

A fusão entre os trabalhos de criação artística feito pelo ator e o da fonoaudióloga que tinha um compromisso ético com sua saúde começou a nascer neste ponto. Com o intuito de unir com harmonia aos segmentos “saúde e desempenho artístico”, o projeto “*A Voz em Off*”, partiu da observação da fisiologia, obedecendo a princípios que poderiam ser utilizados para enriquecer os resultados vocais no trabalho do ator, de tal modo que a vivência e o conseqüente conhecimento do corpo fossem os elementos propulsores para a plena utilização de um sistema com a plasticidade do fonador.

Teatro e Fonoaudiologia possuem em comum a valorização do trato com a comunicação oral, como meio de encurtar a distância verbal e emocional entre falante e ouvinte. Para destacar o treinamento vocal enquanto objeto de estudo, utilizei-me do recurso do isolamento para que a expressão dramática do ator fosse recebida pelo espectador apenas através de suas vias auditivas – o que justificou a minha opção de resultados voltada, exclusivamente, para áudios gravados.

Havia o meu compromisso pessoal de buscar um trabalho vocal com resultados dramáticos eficientes, sem expor o ator a agressões advindas do mau uso do aparelho fonador. Associei, pois, a fisiologia respiratória à forma como o falante comum a utilizava para extravasar suas emoções como um exemplo. Parti do princípio de que, se o ar expirado funciona como um amortecedor de atrito cotidianamente, o ator poderia apoiar-se em fatos fisiológicos para evitar ataques vocais defeituosos - confundidos, na prática, com “cansaço”.

Se a Fonoaudiologia afirma que os ataques vocais fazem parte da emissão sonora em geral e que qualquer ataque vocal defeituoso pode afetar patologicamente o funcionamento das pregas vocais, eu esperava reforçar a idéia de que, se a fisiologia servia para proteger o falante comum, ela poderia ser usada como a base de uma aliança entre o corpo do ator, seu exercício artístico e o resultado vocal dramático pretendido.

Acredito que qualquer trabalho voltado para o desenvolvimento expressivo oral precisa salientar que, mesmo para o falante comum, “a palavra é o mais aperfeiçoado dos nossos condicionamentos gestuais”, como afirmou Alfred TOMATIS em “*L’oreille et le langage*” (tradução minha; 1978; p.78). O trabalho de manipulação das possibilidades vocais nasce dessa convicção, justifica a importância da expressividade oral na construção de elementos da interpretação e deve povoar a vida do ator para que o discurso possa fazer parte da arte e da busca por uma evolução técnica que pode ser vista – ainda que minimamente – ao nosso redor, pelas pessoas.

A justificativa para este estudo está estruturada na força que a expressividade oral possui e a forma como povoa as relações humanas. Dela resultam, tanto a pontuação pura e simples, como também as pausas, a fluência, a mímica, os gestos

e a carga emocional emprestada ao discurso humano. Ao escolhê-la como instrumento básico para o trabalho vocal, eu e os atores partimos da nossa capacidade de ouvir detalhes significativos da comunicação oral humana para, ao projetá-la dramaticamente, recriar o texto, à partir de uma estrutura capaz de gerar meios de contato emocional eficientes com o ouvinte.

Para conseguir valorizar a expressividade oral, porém, o ator precisava perceber-se como parte de um processo fisiológico que incluía a produção da comunicação humana, observando-se enquanto agente de seus princípios e mecanismos. A auto-percepção de seu papel dentro deste processo o fazia ver-se como parte de uma criação que lhe serviria como base para o próprio processo criador. A evolução da comunicação exemplificava isso, já que nos fornecia plasticidade suficiente para, através de palavras, englobarmos ou partirmos a tudo e a todos em pedaços, colocando a compreensão do ouvinte acima de tudo.

Utilizei nesta pesquisa a possibilidade de isolamento vocal, para melhor analisar o funcionamento prático do conjunto de capacidades físicas dos atores, que resultaram em narrativas dramáticas que foram gravadas em CDs. O trabalho guardou como resultado final da produção física de cada ator, apenas a sua voz gravada em áudio. Este fato, porém, não retira a voz do processo físico de sua produção, da mesma forma que preserva, no corpo, sua função de agente responsável por toda e qualquer emissão vocal.

“Eu não sei porque aqui, a partir de uma certa época, se dividiu o teatro entre corpo e palavra. Você é o que você fala. O seu corpo é a sua fala e a sua fala é o seu corpo, não é?” - Fernanda Montenegro (FORTUNA, ano 2000: p. 76).

Para relatar um processo que culminou com uma intervenção oral expressiva eficiente, era preciso fixar um recorte. Ele consiste na descrição de um trabalho prático que produziu como resultado a gravação de obras que colocaram em

evidência o papel expressivo da voz nas artes cênicas. As análises se voltaram, especificamente, para descrever a maneira como isto foi alcançado através do trabalho com o ator, apresentando resultados que colocam sua expressão dramática a serviço dos textos.

A metodologia para este estudo foi sendo construída através da relação entre as demandas que surgiam cotidianamente e o “estado” de observação que me era necessário para criar soluções que pudessem ser vistas como de bom senso para o trabalho em si, os alunos e o corpo técnico dos estúdios. Assim, aquela na qual pude me apoiar com maior segurança foi a etnometodologia, já que se o fragmento etno apontava para o saber comum à uma coletividade, cabia a mim determinar os passos que construiriam uma metodologia capaz de reverter-se na busca do conjunto de conhecimentos na qual se circunscrevia “*A Voz em Off*”.

Em seu livro “*Etnometodologia e Educação*”, COULON aponta que o projeto científico da etnometodologia “analisa métodos – ou se quisermos, procedimentos – que os indivíduos utilizam para levar a termo as diferentes operações que realizam em sua vida cotidiana” (1995; p.15).

De maneira conceitual, parti então da análise dos métodos e técnicas para o trabalho vocal com os profissionais da comunicação em geral: jornalistas, radialistas, atores, locutores, etc, ao mesmo tempo em que tentava adequar demandas específicas a resultados práticos. No trato específico com o ator, esta análise de procedimentos – além dos elementos disponíveis para a preparação vocal em si - aproveitou-se das técnicas de marcação gráfica da leitura dos tele-jornais e propaganda com o claro objetivo de criar elementos de apoio visual que pudessem agir como auxiliares de seu trabalho.

A produção do trabalho em si, ao basear-se em práticas, tornou-se uma forma de busca empírica de métodos que pudessem construir soluções criativas para uma forma de interpretação de textos que, baseada na fisiologia, fornecesse também conforto vocal para o ator. O intercâmbio entre as áreas partiu da intensa relação que existe entre falante e ouvinte – facilmente extensível para comunicador e telespectador ou ator e espectador.

Partindo desta “porosidade”, os profissionais viveram experiências de áreas afins, além da sua própria – o que acabou por enriquecer os resultados, devido à própria plasticidade da comunicação oral e das possibilidades de enriquecimento expressivo que ela traz, em si. Este estudo refere-se, no entanto, apenas ao trabalho voltado para o ator e aos produto artístico concebido a partir dele .

A utilização desses princípios permitiu que eu conseguisse elaborar uma análise qualitativa baseada em princípios da realidade e que buscasse inter-relacionar a expressão de nossas ações verbais cotidianas com as empregadas pelo ator na criação de ações dramáticas. Desta forma, para ser fiel aos ensinamentos do professor Roberto Sidnei MACEDO no livro *“Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação”*, também eu procurei compreender profundamente os caminhos que tive de trilhar neste estudo. Sem isso, não me seria possível revelar, como Henri LEFÈVRE, “a riqueza escondida sob a aparente pobreza do cotidiano, descobrindo a profundidade sob a trivialidade, atingindo assim o extraordinário, do ordinário”. (MACEDO, Roberto Sidnei; 2000,p. 27).

Parti da constatação básica de que o corpo reage à emoção e que isto provoca modificações fisiológicas de fluxo e intensidade respiratórias que poderiam ser utilizadas para amparar esta produção vocal do ator.

Vi, consultei e observei a fisiologia respiratória humana como um manual de funcionamento para a expressão vocal, de tal maneira que as oscilações de respiração e de ritmo do corpo fossem parte de um intercâmbio com o ambiente. A eficiência dessa troca permitiria que fossem geradas as reações vocais, o que, em “*O ponto de mudança*” é confirmado por Peter BROOK, no momento em que ele afirma que “a textura sonora de uma linguagem é um código emocional que dá testemunho das emoções que o forjaram”. (1995: p.177).

Na intervenção que deu origem ao projeto “*A Voz em Off*”, a voz é preparada para protagonizar uma narração e sua inserção no princípio do isolamento é feita para estimular a imaginação do ouvinte. O objeto da pesquisa é a voz como protagonista de um estudo, onde os recursos de gravação foram utilizados para a obtenção de resultados práticos sob a forma de CD.

A problemática deste estudo tenta explicar como o acréscimo de observações acerca do uso da fisiologia respiratória no trabalho de preparação vocal do ator pode ser usado como eixo para a transformação dramática de textos.

A escolha desta questão baseou-se no próprio histórico da expressão verbal humana que, tanto do ponto de vista geral, quanto do uso que o ator faz dela em particular, acontece por via de variações respiratórias que proporcionam as oscilações vocais, quando na expressão de emoções. Abstraí-las enquanto suportes do discurso é essencial, tanto para o processo de comunicação em si, quanto para entender como se processam estas oscilações respiratórias na construção da fala teatral e da ação verbal. Por este motivo, vãos panorâmicos por outras ciências foram realizados com o intuito de relacionar diferentes compreensões acerca da palavra humana e que incluíram a Filosofia, a Arte Dramática, Fonoaudiologia, Acústica e Fisiologia, dentre outras.

Como eu buscava associar fatos vocais da vida real que pudessem servir de estrutura para a modelagem vocal do fato cênico, a minha busca de referencial teórico estava voltada para relacionar trabalhos de especialistas no trato vocal do ator tais como o dos fonoaudiólogos Lúcia Maricato dos S. Sanábio, Léslie Piccolotto Ferreira, Domingos Sávio Ferreira Oliveira e Mara Behlau, a nomes que são pilares na história do teatro como Aristóteles, Stanislavsky, Rosenfeld e Martin Esslin. Para mim, o maior desafio foi o de assumir, na escrita, a porosidade que sempre vi entre o Teatro e a Fonoaudiologia, estendendo a todos o convívio que tenho, na prática, com a expressão da palavra dramática do ator.

A pesquisa acompanhou, através de gravações, todo o processo de treinamento e desempenho vocal dos alunos, destacando nesta dissertação, apenas o dos atores. O trabalho partiu do desenvolvimento da auto-percepção auditiva para buscar, através da análise crítica e o acompanhamento das gravações de cada um, um resultado artístico baseado em princípios da fisiologia respiratória e voltado para a expressividade oral.

Assim, desde a chegada, a produção oral era captada e guardada no estúdio para que, a preparação respiratória, articulatória, técnica e expressiva pudesse ter sua evolução acompanhada até culminar com a apresentação de um trabalho final como resultado desta intervenção.

O estudo tem por objetivo específico focar os aspectos técnicos para o uso da comunicação oral em geral e a forma como o ator pode empregá-la em seu discurso para gerar dramaticidade. Para tanto, será contemplado e analisado isoladamente o aspecto vocal enquanto o único meio de comunicação perceptível no ator quando ele está “*offstage*”, isto é, quando como elemento, ele é invisível para nós e só é percebido através de sua voz *em off*.

Nossa base de ação ocorreu através da criação de linhas dramáticas pré-estudadas e embasadas nas intercorrências emocionais que afetam a resposta fisiológica do corpo e, por conseguinte, da voz. Foi preciso delimitar os meios através dos quais o ator criaria ações dramáticas através de sua expressividade oral, mesmo quando o texto não oferecesse uma dramaturgia, já que era através de uma utilização plena dos recursos expressivos, que o ator poderia alcançar o domínio entre relações essencialmente plásticas da comunicação, como a respiração e a divisão ou a ressonância e a vibração do som.

ARISTÓTELES afirmava que a tragédia imitava, mais até do que ao próprio homem, suas ações e sua vida, e seguia dizendo que "O mito (a trama dos acontecimentos e das diversas ações), é o princípio e como que a alma da tragédia" (1979; p. 246). Qualquer ação - inclusive a verbal - precisa ser vista como um meio que visa alcançar determinado fim. Este quê imaterial da ação humana aponta o que temos de mais alto e nobre, ou aquilo que se convencionou chamar "espírito" ou, de outro modo, de nossa vontade e inteligência. Cada sujeito passa pelo mundo buscando algo abstrato do qual sente a falta e que, supostamente, ao ser resgatado, lhe trará felicidade. O trabalho expressivo com atores tinha em comum esta busca imemorial que poderia ser estimulada através da comunicação.

PALLOTTINI, em seu livro "*Introdução à Dramaturgia*", definiu muito bem o desafio ao qual nos lançamos: Citando HEGEL, ela apontou a ação dramática contida na dramaturgia como "a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final". (1983; p 16).

Ao ter tão somente a manipulação dramática do texto para defender verdades, o ator precisava compartilhar um tipo de conteúdo expressivo oral que

fosse capaz de concretizar vontade, inteligência, imaginação, memória e sentidos humanos. Precisava recriar nossos sentimentos e emoções, através de todo o nosso arsenal expressivo – mesmo que através dos seus menores artifícios. Eu e os atores deveríamos construir ações verbais dramáticas, partindo da pujança da comunicação oral e o poder de recriação contido no drama para, com eles, traçar linhas emocionais perceptíveis ao ouvinte.

Drama, dramática e dramaturgia são palavras, pois, que giram ao redor da ação. Quando na escrita da dissertação, me deparei com a frase: “dizer é fazer” (AUSTIN, 1970). Ela tornou-se uma máxima já que, oralmente, o ator deveria ser capaz de se colocar no tempo e no lugar da ação contida no texto. Cada narrativa “*em off*” feita pelo ator é uma obra dramática que re-cria ações de maneira atemporal - uma interpretação, portanto.

Segundo ARISTÓTELES, partimos da imitação para a aprendizagem - o que não quer dizer que aprender é tão somente imitar alguma coisa. O trabalho do ator parte da observação da vida. Porém, é o próprio exercício de mimesis que o leva a produzir uma nova interpretação para cada fato. Interpretar, portanto, significa recriar ações, ao re-gerar a circunstância, a emoção, a atitude e a reação ao redor dela. Ou seja, o mundo terá sempre formas de renovar-se enquanto existir alguém para observá-lo e narrar o que lhe parecer importante.

Os princípios de criação utilizados para descrever a memória sobre a qual foi construído este trabalho partem, nos dois primeiros capítulos, do apontamento do processo, tanto do raciocínio, quanto do desenvolvimento das atividades do curso. O terceiro capítulo voltou-se para o ator, enquanto agente da concretização dos resultados práticos obtidos. Situando a forma como a voz foi trabalhada para traçar

linhas dramáticas pertinentes para os diversos textos utilizados, com depoimentos sobre o processo em si, as dificuldades e a busca de resultados, tento aproximar o leitor-ator, da realidade vivida pelo aluno-ator, no curso. Todos os relatos e depoimentos conduzem o ator para a consciência de que, sem o seu comprometimento, quaisquer textos – mesmo os com linha dramaturgica - ficam a descoberto. O terceiro capítulo abordará também todas as experiências que foram feitas durante o trabalho, relatando as modificações implementadas e as reações dos diferentes públicos. Como a audição dos trabalhos seria a minha forma de contribuição mais original, utilizei vários deles como apêndices do texto, de tal forma a exemplificar ao leitor, na prática, os resultados obtidos através do processo.

Começo, pois, destacando os elementos essenciais da comunicação verbal humana - voz, fala e linguagem – por serem formadores da tríade que constitui o discurso e que nos fornece possibilidades de compreensão do mundo e da civilização. Em seguida, faço uma breve incursão à história para situar a palavra, seus questionamentos e desdobramentos, da vida para as artes cênicas, inserindo nesse contexto a importância que recebeu no desenvolvimento do curso “*A Voz em Off*”. O restante do capítulo foi utilizado para detalhar o procedimento adotado no curso e a evolução que o tornou parte de um projeto que soma outras mídias e que envolve o emprego técnico dos recursos vocais que compõem a expressão oral do ator.

O ponto central do trabalho está voltado para situar fisiologicamente o procedimento respiratório, as relações entre respiração, emoção e voz, além do trânsito entre os saberes desenvolvidos pelo Teatro, Neurologia e Fonoaudiologia, em prol da criação de agentes facilitadores da expressão vocal dramática de textos.

Por último, descrevi o que, do meu ponto de vista, potencializou as associações transdisciplinares que resultaram nos áudios, agregando ao relato dos atores que fizeram parte do curso, a forma como eles, ainda que inconscientemente, apontaram para a inflexão emocional da voz, em cada texto, como um agente para a construção de linhas dramáticas - o que deve situar o leitor nas dificuldades encontradas pelo grupo, dentro do processo. Também foi feito um pequeno glossário com o intuito de apontar caminhos para a compreensão de termos técnicos tanto de Fonoaudiologia, quanto de estúdio.

Como acompanhei com interesse a reação do ouvinte diante do resultado artístico, além da observação das platéias utilizei um experimento envolvendo crianças, com o objetivo de medir o seu grau de compreensão da mensagem e que aqui também foi relatado.

A revisão bibliográfica foi dedicada a levantar os diversos estudos da voz e da palavra humana na vida, na sociedade e no teatro, com indicações comparativas de seu funcionamento, especificamente no exercício vocal do ator.

A conjunção dos fatos que estruturaram esse processo de pesquisa partiram da atuação de um ator obrigatoriamente *offstage*, colocando em evidência o poder que possui a palavra na construção de uma expressão emocional para o discurso - o que mantém a atualidade deste estudo e desperta no leitor o mesmo interesse que nos fascinou no curso de sua história. Esta é a base para que o “*remake*” vocal nascido da observação da fisiologia funcione como um agente de aproximação entre o ator e o ouvinte, criando pontes onde a relação entre o conteúdo emocional veiculado através da palavra e a mensagem propriamente dita seja fortalecida.

Este é o eixo que estrutura A Voz em Off como um estudo que mistura a expressão dramática do discurso do ator, à influência de outras mídias, externando-se através delas.

Capítulo I A DIFÍCIL ARTE DE RELATAR

Um processo onde falar é tudo.

“No princípio era o verbo, e o verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto de Deus. E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, e vimos sua glória, a glória que um Filho único recebe de seu Pai, cheio de graça e de verdade”. (João 1, 1-5; 1, 14).

"No princípio era o verbo. Depois, veio o sujeito e os outros predicados: os objetos, os adjuntos, os complementos, os agentes, essas coisas. E Deus ficou contente. Era a primeira oração” (Eno Teodoro Wanke).

“No princípio era o Verbo. O verbo ser. Conjugava-se apenas no infinitivo. Ser, e nada mais. Intransitivo, absoluto. Isto foi no princípio. Depois, transgrediu, e muito. Em vários modos, tempos e pessoas. Ah, nem queiras saber o que são as pessoas: eu, tu, ele, nós, vós, eles... Principalmente eles! E, ante essa dispersão lamentável, essa verdadeira explosão do SER em seres, até hoje os anjos ingenuamente se interrogam por que motivo as referidas pessoas chamam a isso de CRIAÇÃO...” (Mario Quintana)”.

Ao observarmos as diferentes formas de contextualização para a frase “No princípio era o verbo” nos textos acima, percebemos que o nosso modelo de comunicação propicia que cada pessoa interprete, sob sua própria ótica, as coisas do mundo para melhor intercambiar idéias, sensações e/ou emoções.

Por esta perspectiva, o ser humano convive e se refere a ações verbais como se elas fossem concretas e visualizáveis.

STANISLAVSKY, em “*A preparação do ator*”, definiu a ação para a cena como sendo “a base da arte que o ator persegue para que ela exista tanto exterior, quanto interiormente” (1964, p.57). Assim, retirada da vida real ou adaptada à cena, não apenas a palavra, mas a forma como ela é dita, revela uma ação e nela, um pouco de quem a sustenta ao dizê-la.

O ato de falar, portanto, detém em si mesmo qualidades que acabam por elevá-lo a uma condição percebida quase que como um contorno físico concreto pelo ouvinte. Algo que, sem nenhuma coincidência, o aproxima da definição de

drama feita pelo teatro e que ESSLIN aponta em “*Uma anatomia do drama*” como uma técnica que obedece aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão [humanas] das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática (1977; p.14). O drama é, pois, a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos e é exatamente por isso que não pode haver a percepção de drama sem que haja alguém para “assisti-lo”, reconhecendo no que é apresentado, um desenho dramático.

Cada falante aponta a forma, ou seja, a intenção e as palavras que escolheu para caracterizar a sua fala. Deste modo, as complexidades ao redor da escolha acabam expondo as emoções do falante, no momento de cada ocorrência, através de oscilações vocais que são interpretadas pelo ouvinte e que complementam o conjunto de palavras que compõem especificamente o discurso.

Duas características principais advindas do processo de comunicação foram importantes para este trabalho com o ator: A primeira delas é a capacidade humana de criar formas inéditas, pessoais e personalizadas para abordar um mesmo tema, partindo de um código oral comum a essa sociedade. A segunda é o fato de que a comunicação oral é consciente e voluntária, assim como a escolha e a adequação do conteúdo da fala ao momento e a pessoa específica.

O falante combina esse manejo artesanal, através do qual ele escolherá, no vocabulário, a melhor forma de dizer “aquela tal coisa”, aliando-a a objetividade, para que o seu discurso esteja adequado às condições de percepção do receptor. Este processo caracteriza o rotineiro, o esperado e o ordinário processo de comunicação lingüística. Como adjetivo “ordinário”, entende-se aquilo que “pertence à ordem natural das coisas, ou seja, aquilo que é normal, comum, regular, habitual e que não se salienta”. [online] Disponível na Internet via <http://www.infopedia.pt>.

O ator, porém, não age como um falante comum, pois, para comunicar, fala por outrem, sendo outrem. As mudanças de forma, necessárias para criar a sensação de realidade no ouvinte transformam o idioma através do qual o ator se expressa em algo verdadeiramente “extra-ordinário” – estranho aos padrões e funções usuais da comunicação.

SKLOVSKYI V, em seu texto “*A arte como procedimento*” (1916), apóia esta necessidade quando afirma que “os recursos da arte possuem uma função central de causar estranhamento (*ostranemie*), produzindo uma renovação da percepção, ao quebrar a linguagem automática do cotidiano” de quem estiver decodificando a mensagem. Esta seria a maneira através do qual, de seu ponto de vista, “a literatura seria o campo de experimentação da linguagem onde ela se abre para o novo e se revela como construção constante de si mesma, (tornando-se)... a vanguarda da linguagem e do pensamento”. [online] Disponível na Internet via:

(http://sescsp.uol.com.br/sesc/convivencia/oficina/livrovivo/horizonte_expectativa.htm#)

Estas explicações podem parecer complexas e distantes para leitores desavisados, mas minha intenção é a de demonstrar que por detrás daquilo que é trabalhado enquanto técnica há que se representar a vida real da qual faz parte cada pessoa, no momento em que fala. Na verdade, há que se representar inclusive àqueles que, por algum motivo, possuem dificuldades no exercício do processo de comunicação e que, ainda assim, tentam se comunicar a qualquer custo e por qualquer via.

O teatro acompanha os dramas e relata tramas. A minha rotina profissional, também. Se o teatro os recria, eu testemunho e retrato tragédias e comédias de pessoas que possuem dramas e tecem tramas – só que nascidos do absurdo tecido da vida real. O paciente L, de 22 anos, relata:

Porém, eu não gaguejo porque eu não me disponho a falar como antes, eu me fechei num mundo o qual apenas me comunico através de gestos, expressões faciais, palavras e frases de simples pronúncia, mas não me submeto a falar, acho que foi uma autodefesa automática que o meu sistema nervoso se condicionou a pôr em evidência para que, num mundo novo, o mundo da idade pré-adulta e adulta, eu não sofresse por ser gago... De alguns anos pra cá eu limitei a minha vivência social a espaços que não exigiam a oralidade, ou seja, ao meu quarto! Pois, a voz é a ferramenta mais importante para a civilização (...) Deixa eu lhe ser algo mais claro, exemplificando: Se eu estou diante do padeiro, não consigo falar, as palavras não saem. Se preciso ligar para alguém ou interfonar para a casa de alguém, não o faço por que as palavras: – Fulano está? não saem, travam. Se preciso pedir uma mísera informação na rua a alguém, passo sufoco por que não falo, as palavras não saem, por mais esforço físico que eu despenda.

Este é o momento em que o meu caminho se cruza com o do ator, já que só ele poderia representar e assim defender a verdade de pessoas comuns, presentes a momentos do mundo e da vida. Pessoas como tantas que eu conheci e que, do muito que viram, pouco poderiam relatar, embora muito pudessem expressar. De cada um deles, o ator poderia se assenorear e assim reviver-lhes a força e a intensidade, como STANISLAVSKY descrevia em *A Construção da personagem* (1986; p. 109):

Assim como os átomos entram na formação de todo um universo, os sons individuais transmitem palavras; as palavras, frases; as frases, pensamentos; e com os pensamentos se formam cenas e atos inteiros e o conteúdo de uma grande peça que abarca a vida trágica de uma alma humana – de Hamlet, Otelo, Hedda Gabler, Mme Ranevskaja. Estes sons formam uma sinfonia!

Eu vivi muitas sinfonias. A minha opção por narrativas nasceu justamente da possibilidade humana de ver, apontar e relatar riquezas e pobreza nos dramas do mundo. Por isso mesmo, o meu intercâmbio com os atores sempre levou em conta o que se pode contar do mundo, ao mundo. Em “*O teatro épico*”, ROSENFELD afirma que por trás dos bastidores estará sempre o narrador, dando corda à ação e aos próprios personagens e que, por isso, os atores apenas ilustram a narração (1985; p.173). A voz e o seu característico manto de invisibilidade se prestava eficientemente ao papel de mola da ação.

Era necessário ter em mente, porém, que a adequação vocal para a construção emocional de personagens, não deveria implicar em danos físicos ao aparelho fonador de ninguém – principalmente ao de um profissional como o ator.

O trabalho realizado com os atores de “*A Voz em Off*” e todos os resultados obtidos nasceram (antes mesmo que eu soubesse), da observação clínica do comportamento verbal do falante comum. O trabalho se apoiou nos elementos vocais ordinários da comunicação humana, a forma como eles são emitidos e os fatos emocionais por trás deles. À vida real foram agregadas as técnicas vocais utilizadas pelo teatro e pelos telejornais. O trabalho com o ator partiu do treinamento físico de sua musculatura respiratória, voltando-a para a emissão do som vocal.

Algumas pequenas modificações de foco no trabalho vocal do ator foram aplicadas, com o objetivo de gerar um enriquecimento das qualidades emocionais do texto, o que facilitou a criação de uma concepção expressiva vocal. Para isto, minha experiência clínica foi de grande valia, pois, através dela, eu conseguia ver o trabalho do ator com um foco diferente do usual. Mas, poder agregar magia à vida foi essencial.

A cada nova concepção de narrativa, me era possível transformá-las em uma fonte de energia pessoal, ligando o ator ao peso do mundo narrado. Nos cabia, através do drama, “representar a existência humana nas suas relações com o universo” (CURTIUS, 1985, p.174).

As aulas práticas de matérias relacionadas à voz na Universidade Federal da Bahia foram o meu primeiro passo dentro do mundo do teatro. Anteriormente, na cidade do Rio de Janeiro, eu havia preparado dubladores, o que, de certa forma, também apartava a voz, do corpo do ator-dublador. À medida que a função da dublagem é interpretar vocalmente à cenas realizadas por um outro ator, era preciso

utilizar uma mescla entre técnica vocal, performance artística e suporte técnico, sincronizando o áudio sobre a imagem gravada, de tal forma dar sentido dramático à tradução.

A intervenção que foi realizada nasceu do meu desconforto com a forma utilizada na comunicação profissional dos mais diversos segmentos e amadureceu com o meu desejo de fazer parte do processo criativo das artes cênicas. Os trabalhos do projeto “*A Voz em Off*” são produtos da influência que sofri do teatro como fonoaudióloga, assim como a forma de documentário artístico representa um resultado, da qual apresento, neste estudo, a estrutura vocal como peça-chave.

Os trabalhos que perfazem algumas de nossas criações tiveram o acréscimo de imagens depois de dois anos de intenso trabalho vocal, do ano de 2000 a 2002. Com apresentações de áudio e de áudio e vídeo, os trabalhos de “*A Voz em Off*” foram convidados a participar de dois Mercados Culturais (2000 e 2002), de Lusofolias – Festival de Países falantes de Língua Portuguesa em Lisboa (2002), do Fórum Cultural Mundial, realizado em São Paulo (2004), no Festival de literatura de Itabira, dentro do projeto lusófono “Na ponta da Língua” (2004) e, por último, o Festival Cinemulher (Salvador; 2005), Festival Cortocircuito (Barcelona; 2005), o Festival de Pamplona (2005), do ano Brasil na França (2005) e do VI mercado Cultural (2005).

O trabalho de pesquisa continua sendo feito e no mestrado em Artes Cênicas procuro compreender o processo que envolve a criação de uma concepção vocal dramática para o ator *offstage*.

Entretanto, para a estruturação de um trabalho vocal com este nível de exigência e de observância de detalhes era necessário partir da nossa capacidade de ocupar vazios através do que falamos e do que pensamos através de palavras.

Para além do espaço puramente vocal, as narrativas dos atores, através do estranhamento, deveriam ser capazes de “carregar-se” emocionalmente para, assim, criarem uma nova experiência a quem ouvisse o resultado. CHKLOVSKY explicava esta necessidade no livro “*A arte como procedimento*”, quando dizia que o estranhamento consiste em dar uma nova visão do objeto e não o seu reconhecimento (1971; p. 45).

Lá estava o estranhamento, embasando a narrativa de fatos e personagens fictícios ou reais que se expressavam através do idioma “extra-ordinário” do teatro. Lá estava também a possibilidade de isolamento para a voz que os estúdios de gravação proporcionavam e a minha experiência com o ator que me permitia dissociar a sua parte voz da sua parte corpo. Lá estava a Fonoaudiologia, me apontando que a obediência à fisiologia era o meio mais eficiente de expressão vocal para o ator e lá estava o teatro que, apoiado no pensamento de ARISTÓTELES, STANISLAVSKY, ROSENFELD e ESSLIN demonstrava que a ação contida no drama poderia ser representada através de uma plasticidade que a voz, como poucos elementos, possuía.

Este estudo preocupou-se em modificar alguns poucos detalhes técnicos tendo em vista obter melhor aproveitamento da voz teatral no ambiente de estúdio, agregando à ela o que a tecnologia oferece, como meio de valorizá-la.

A linguagem, a fala e a voz são partes indissolúveis da estrutura de vida dos falantes. Somando-se a este indiscutível exercício de plasticidade, o “extra-ordinário” idioma teatral brilhava na mesma medida em que o ator desenvolvia suas habilidades de tocar o ouvinte através destas mesmas palavras – ditas para nos elevar a um mundo que não nos pertence, ao pertencer a nossa imaginação.

Ao utilizar um ator para expressar momentos de vida apenas através de palavras, era possível transformá-las em agentes de recriação da realidade que poderia ser burlada ou modificada, a partir de estímulos à imaginação. Nas palavras de STANISLAVSKY, em “*A construção da personagem*” (1986; p.106):

A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por uma suprema arte.

No nosso caso, o ouvinte só poderia ser situado e, por conseguinte, transportado para cada história, mediante a apresentação de uma “música emocional” composta para e pela palavra falada. Ela caracterizaria e personalizaria momentos distintos, ao colocar o ator como um narrador presente ao acontecimento dramático de cada ação.

PAVIS, em seu “*Dicionário de teatro*”, define a construção do texto dramático como um “princípio feito para dar conta da tensão das cenas [...], rumando para um desenlace onde o espectador é cativado pela ação”. (1999, p. 110). O meu grupo de atores deveria esgrimir a palavra de tal forma torná-la dramática, ou seja, transformando-a no motor da ação proposta pelo texto, defendendo-o e revivendo-o ao recriá-lo. Este narrador dramático, por estar presente ao fato, vivendo-o no momento exato em que ele ocorre, utilizaria a linguagem como ação, nunca como descrição – o que é dramático, portanto. Esta é, segundo PAVIS, a maior característica da ação falada, “onde o interior da personagem é situado, em sua evolução, suas decisões, logo, em seus discursos”. (1999, p. 6). Ou como nas palavras de SARTRE (1973, p. 133-134), no livro “*Um théâtre de situations*” (tradução de PAVIS):

[...] a linguagem é um momento de ação, como na vida, e ela é feita unicamente para dar ordens, proibir coisas, expor, sob a forma de

argumentações, os sentimentos (logo, com um fim ativo), para convencer, ou defender ou acusar [...] em suma, sempre um ato.

Através de cada áudio, este idioma comunicou ações vistas como parte da vida e por isso mesmo repletas de qualidades dramáticas. O produto deste estudo, híbrido do exercício artístico e de técnicas de retórica e emissão vocal, mistura em porções diferentes, tudo o que aí esteve e continua sendo executado com naturalidade e confiabilidade através de telejornais, documentários, comerciais, locuções ou rádio-teatro. Em outras palavras, sempre que partimos de uma relação de credibilidade para a construção de fenômenos subseqüentes como o da verossimilhança, defendida pela arte dramática e estruturada na forma como a nossa comunicação é utilizada, ainda que através da voz.

1.1 - Noções históricas:

A palavra é um som interior. Esse som corresponde, pelos menos em parte (e talvez principalmente), ao objeto que a palavra serve para designar. Se não vê o próprio objeto, se apenas é ouvido seu nome, forma-se dele no cérebro do ouvinte uma representação abstrata, o objeto desmaterializado, que não tarda a provocar uma vibração no "coração". (KANDINSKY, E)

Utilizada teatralmente ou não, funcionalmente voltada para o ator ou o falante comum, a voz é um bem do qual se sente a falta, não a presença. A existência de inúmeras metodologias voltadas para o trato vocal, especificamente durante o exercício teatral, demonstram sua importância dentro do processo de expressão cênica. Esta forma de visão, que muitas vezes abandona o cientificismo para tentar explicações até mesmo "místicas" ou "energéticas" parte do fato de que, apesar de deter enorme peso no ambiente teatral, a voz permanece sendo abstrata por ocupar um espaço não perceptível aos olhos humanos.

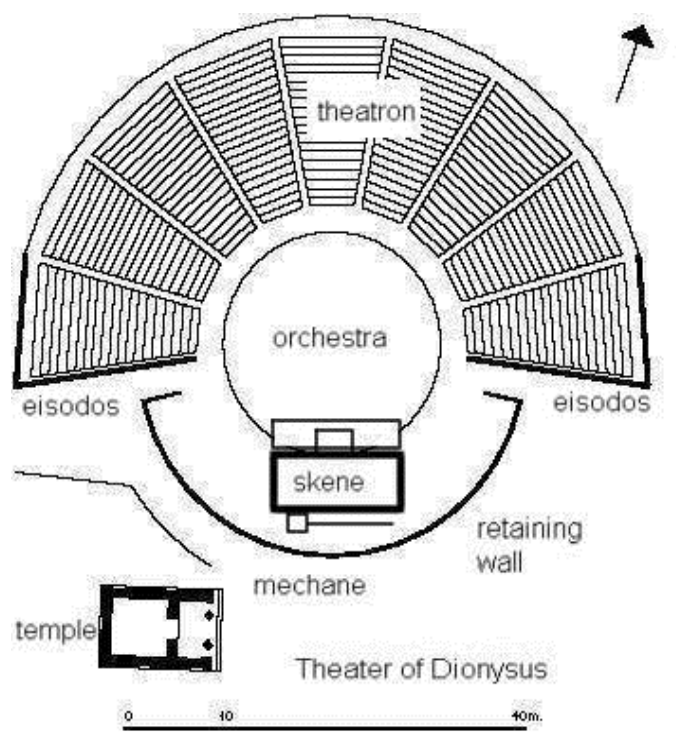
Esta qualidade lhe empresta características plásticas especiais na ocupação do espaço cênico, onde meios de estímulo à imaginação são utilizados como princípios básicos para a relação entre o ator e sua platéia.

O fato é que o drama ocidental, ao ter como fonte a tragédia grega, herda dela a importância que era fornecida à palavra falada. Este é o motivo pelo qual o teatro nasce das possibilidades de relação entre a palavra escrita e seu potencial para a oralização e está respaldado na histórica aglutinação de funções vividas pelos dramaturgos do teatro grego, que acumulavam também as funções de poetas, diretores e atores “de várias máscaras” (o mesmo ator utilizava diversas máscaras para caracterizar mudanças de temperamento da personagem e de papel, facilitando o acompanhamento do espetáculo pela platéia).



As dificuldades para a criação de um ambiente com as características do teatral geraram múltiplas tentativas de solucioná-las. A palavra falada, por exemplo, acabou sendo impulsionada como forma de equacionar os impedimentos físicos de deslocamento no espaço a qual os atores estavam submetidos. Porém, a soma virtuosa da arquitetura estrutural dos teatros e os meios empregados para a

eficiência da propagação sonora transformaram-se na base de um importante trabalho expressivo oral.



[on line] Disponível na Internet via:
(<http://www.eca.usp.br/enciclopedia/antiguidade/mascarasgregas/index.htm>)

A fotografia abaixo mostra as superfícies de pedra e o espaço reservado para o palco. Notem que a própria dimensão das platéias, privilegiava a ação verbal.



Anfiteatro de Delfos - [on line] Disponível na Internet via:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Delphi_amphitheater_from_above_dsc06297.jpg
Ao fazer uso da relação entre as marés e a brisa para “soprar” a voz dos atores para platéias que beiravam as 50.000 pessoas, o teatro reforçou sua sólida

relação com a comunicação por via oral. A foto acima ilustra a função do “sereno” para a acústica do Anfiteatro de Delfos.

Por outro lado, o desenho arquitetônico do teatro mostrou-se um fator limitante para o corpo do ator, que tinha a sua movimentação prejudicada pela distância e pelo alto número de espectadores. Esta associação de fatores o obrigou a optar por equilibrar-se sobre altos coturnos que, mesmo dificultando o seu deslocamento pelo palco, lhe davam maior visibilidade.



(destaque para os coturnos do ator)

[on line] Disponível na Internet via:
(<http://www.eca.usp.br/enciclopedia/antiguidade/mascarasgregas/index.htm>)

Através da relação entre o desenho esquemático, a fotografia e a gravura do ator com altos coturnos, nota-se a dificuldade de locomoção que ele deveria sentir ao percorrer a área do palco.

Deste problema originou-se um eficiente trabalho de aplicação dramática para a palavra no encadeamento do discurso, de tal maneira a conduzi-la a uma espécie de “motor da ação”. Grandes dramaturgos como Ésquilo, Eurípedes e Sófocles,

através de trabalhos voltados para a retórica do discurso poético, contribuíram para a consolidação do domínio da voz e do idioma no teatro ocidental.

Em experiências ocasionais, repetidas eventualmente, o teatro, no curso de sua história, conseguiu com êxito isolar os elementos corpo e voz. Pode-se citar como exemplo, por um lado, o corpo do ator das pantomimas em todas as suas variações – fato historicamente distante, mas importante e, por outro lado, a manipulação artística da voz, dentro do discurso - “dedilhada” como um instrumento musical - e que se mantém presente no teatro enquanto trabalho até a atualidade. O rádio-teatro de HÖRSPIEL, na década de 1920 (teatro radiofônico de vanguarda), radicalizou seu uso, partindo da premissa de que era um “teatro feito para cegos” - obtendo maior expressão na Europa e nos Estados Unidos. Estas iniciativas acabaram sendo nomeadas como outros tipos de categorias, tais como a própria pantomima.

Se a dificuldade foi o motor para a abertura de novas possibilidades para o emprego do discurso no teatro, o recurso do isolamento da palavra artística abriu novos meios de utilização para ela, numa comunicação apoiada em mídias eminentemente decodificadas por meio auditivo.

Indubitavelmente, a ausência de imagens concretas envolve o que é apenas perceptível auditivamente num “manto de invisibilidade” que cria a possibilidade de que ele seja atualizado através da imaginação do ouvinte. SCHÖNING, ao escrever *“Ouvindo peças radiofônicas: em defesa de uma criança abandonada”*, levanta o fato de que:

Na redução para apenas àquilo que o ouvido pode ouvir, imediatamente reconhecemos a inequívoca qualidade do Hörspiel, a animação criativa da fantasia. A ação resulta (parcialmente visualizada) da imaginação de personagens, lugares, situações; ou da sensação auditiva, na qual a linguagem, sons, simultaneamente formam um painel sensorial de tons (muito parecida com a percepção da música); ou do exercício dialético de idéias da argumentação poética trazidas à tona (Schöning in Speber; 1980) [on line] Disponível na Internet via:

Cada áudio carrega consigo o poder de, ao fugir de categorizações concretas dadas pelo olhar, estimular a sutileza individual que a tudo pode incluir. Cada ouvinte, portanto, pode ser tomado como um “aventureiro” prestes a mergulhar no mundo de suas próprias introspecções.

Isto pode ser confirmado desde o nascedouro da própria palavra “imagem”, que em sua raiz indo-germânica “magh”, dá origem a vocábulos como magia e imaginação, dentre outros. Enquanto meio auditivamente perceptível, em todos os momentos da nossa civilização, a palavra esteve ao redor do que a imaginação poderia criar, servindo-lhe de ferramenta expressiva. A palavra constituiu mistérios e segredos, poderes litúrgicos, criou mitos e sentidos e sua plasticidade de utilização nos apontou dimensões capazes de relacioná-la à poesia e a realidade. Somos através das palavras e nos escondemos do que somos, também através delas. A arte dramática, com muita propriedade, ao apoderar-se das palavras e de sua manipulação, apoderou-se também de formas de expressão para os nossos segredos:

A despeito de revelar os segredos das pessoas, (o rádio) revela que uma pessoa é cheia de segredos. (HUHTAMÄKI, Harri, 1994, *The five ways of the radio: paradox-dramaturgical fractions*).

A plasticidade de utilização exclusivamente auditiva fornecida pela palavra, ao ser utilizada através de áudios gera vazios de imagem que o próprio estímulo sonoro se encarrega de elucidar, individualmente, ao levar o ouvinte a preenchê-lo com suas imagens interiores. Este fenômeno, no ensaio “*O silêncio visual do rádio*”, do autor de programas de rádio, roteirista e produtor O’SAGAE, P, é denominado como:

(...) cine mental, a resolução visualizada, a imag(in)-ação, imagens-em-
ação. Enfim, o ouvinte tocado pelo Rádio, emocionado pelo discurso
poético: um indivíduo simultaneamente paralisado e provocado à reação.
[on line] Disponível na Internet via:
http://caracol.imaginario.com/paragrafo_aberto/ptr_silenciovisual.html

A história encarregou-se de guardar estes diversos momentos de utilização especial para a palavra e uma das mais patentes exemplificações para este efeito consta dos anais da comunicação radiofônica, da qual destaquei a peça do diretor Orson WELLES, “*A Guerra dos Mundos*”, que foi ao ar no dia 30 de outubro de 1938. WELLES modificou a forma de apresentação da trama, fazendo com que parecesse a transmissão radiofônica de uma invasão marciana à Terra – uma técnica que obteve alto impacto dramático e que despertou o pânico entre seus ouvintes, chegando a causar uma tentativa de fuga em massa da população.

– Bons céus, algo está se contorcendo para fora da sombra, tal qual uma serpente cinzenta”, disse o ator com um tom de voz dramático e fazendo-se passar pelo repórter da matéria. “... agora outra, e outra. Olhem como os tentáculos estão próximos de mim. Eu posso ver o corpo da coisa. É grande como um urso e viscosa como couro molhado. Mas a feição... ela é indescritível! Eu mal consigo me forçar a olhá-la. Os olhos são pretos e brilham como uma serpente. A boca tem a forma de V e pinga saliva de seus lábios que parecem pulsar... A coisa está se levantando. Há uma multidão deles, para trás. Vieram muitos. Esta é a experiência mais extraordinária da minha vida. Eu não posso encontrar palavras. Terei que parar a descrição até achar uma posição nova. A coisa está vindo atrás de mim! [on line] Disponível na Internet via:

<http://www.transparencynow.com/welles.htm>

Esta pequena modificação de abordagem dramática revelou o talento de WELLES e o imortalizou como autor e diretor:

O programa conseguiu criar um grande pânico, demonstrando que a maior parte das pessoas que se assustaram ouviram pequenos trechos e saíram desesperadas anunciando a batalha interplanetária. O que é uma demonstração ainda maior do poder da comunicação: em poucos minutos, quem sabe em poucos segundos, muitos se convenceram através do rádio ou de pessoas que estavam ouvindo o rádio de que os marcianos estavam nos invadindo! Kentaro Mori; Pânico! É a guerra dos mundos! [on line] Disponível na Internet via: <http://www.str.com.br/ca/warworlds.htm>)

O rádio, ao ocultar o corpo do ator, transforma o ouvinte em um agente ativo, capaz de dar maleabilidade à mensagem ao adaptá-la ao seu pensamento.

(...) brincando-se com (o sentido) do ouvir, o olhar (introspectivo) torna-se presença de reflexão, um "exercício de metalinguagem": linguagem e indivíduo que se dobram sobre (si), sobre a própria história do ser, e vão desdobrando pos(si)bilidades, que, além de traduzir e organizar meras idéias, estabelecem a troca com (o Outro) e o mundo. O'SAGAE, Peter. *O silêncio visual do rádio*. [on line] Disponível na Internet via: http://caracol.imaginario.com/paragrafo_aberto/ptr_silenciovisual.html

O mundo está marcado por uma exposição intensa de imagens que criam uma espécie de "congestionamento visual", em detrimento das possibilidades do som, que exigem alguma introspecção para que se consiga alcançar inter-relacionamento. Assim, um trabalho calcado na observação das capacidades físicas do ator, voltadas para a construção de tessituras emocionais para a sua voz, percebe e investe na possibilidade de novas formulações para a sua interação com o ouvinte.

Seja como fator cultural ou prática artística, seja como fenômeno acústico ou ato social - passando pelo documentário, ficção, poesia e música, o trabalho com o grupo de alunos-atores que participaram do curso "*A Voz em Off*" estava voltado para, através de uma transformação dramática voltada para o texto, entrar no espaço acústico mental de cada ouvinte, o que foi apontado pelo diretor de áudio-dramaturgia finlandês HÜHTAMAKI, H, como possibilidade.

Foi exatamente porque este espaço de trabalho sempre exerceu enorme fascínio sobre mim, que escolhi a busca de ações fisiológicas que estimulassem o ator a criar tessituras vocais que fossem empregadas dramaticamente em diferentes textos, como o tema deste estudo.

1.2 - A ação da palavra:

Sem dúvida, um subtítulo como este me permite iniciar de muitas formas. Nossa história pode começar então com um país, seu idioma e a habilidade artística de manipulá-lo para que fosse falado de maneira extra-ordinária, dar vida a todas as imagens e assim servir como uma ferramenta de estimulação da emoção do ouvinte.

Para que histórias possam ser contadas é preciso que as pessoas se coloquem a serviço desta criação, combinando suas próprias vivências, à observação de fatos que são expressados através de narrativas. Mas o que é narrar? Narrar significa contar fatos reais ou imaginários.

Um ator, ao tomar a palavra para narrar um acontecimento, automaticamente também toma para si o papel de condutor do ouvinte, através de uma história onde dados e traços emocionais ali estão para clarificar e apontar um caminho.

Segundo ARISTÓTELES, “a imitação, a harmonia e o ritmo são próprios da nossa natureza” (1973: p. 203). A nossa capacidade de narrar nasce, portanto, da observação e da imitação, podendo ser vista como sendo uma das conseqüências deste talento nato.

Uma boa narrativa une experiências porque, através da história de outrem, real ou imaginária, não apenas se abordam questões, mas se abordam as sensações mais diversas, tais como dores, confusões, alegrias, etc. Essas sensações podem apontar exemplos a serem seguidos ou mesmo críticas. Assim é desde que alguém, baseado num fato, narrou-o para outrem. Em seu livro “*Moderno e modernismo – a soberania do artista*”, KARL, F.R, explica que “o narrador retira da

experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”. (1969: p. 389).

A necessidade de unir forças para dimensionar novos conjuntos de ações aparece a todo o momento da evolução humana. O mapeamento do nosso processo de comunicação é um bom exemplo deste intercâmbio em prol da otimização do conjunto. A voz e o som articulado possuem tamanha integração que não parecem ser partes de sistemas vitais como respiração e digestão, da mesma forma como também não parecem ser regidas e integradas pela linguagem, tal a sincronia que apresentam. O conjunto funcional voltado para a comunicação é a base para que a voz do narrador, ao sofrer sua influência, orne as palavras de uma aura emocional capaz de unir pessoas em torno de temas sociais.

A imitação e a repetição fazem parte do processo educacional, de aprendizado, relacionam-se com a memória e com o funcionamento dos fenômenos de associação de idéias, apoiando-se neles para o exercício pleno da comunicação oral e, conseqüentemente, do teatro, enquanto forma de comunicação.

ARISTÓTELES (1973: p, 203) percebeu a força da nossa natureza imitativa e na *Poética* aprofundou o tema ao falar de mímeses:

... com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros)... ou na própria pessoa, (sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas... Consiste, pois a imitação em três diferenças, a saber: segundo os meios, os objetos e o modo.

O nosso talento imitativo também está presente, quando, obedecendo aos “pedacinhos sonoros” fornecidos pelo idioma, aprendemos a utilizá-los. Porém, o que se inicia como mera obediência combinatória, acaba por individualizar-se pela

influência que existe entre o uso do código, a prosódia das emoções e a estrutura de cada personalidade humana.

O conceito de prosódia aqui é muito importante. HACKLER, E, tentando compreender o motivo pelo qual eu a citava tão constantemente como essencial, tanto para o discurso comum, quanto para o extra-ordinário idioma teatral, procurou situá-la em sua origem. Sua busca acabou levando-o para a Grécia, onde o termo prosódia era apontado como o tom, o acento e a modulação da voz, que também podia ser designada como música. De sua fonte grega, a prosódia é definida como a arte da versificação, dos estudos de estruturas métricas, de rima, forma, etc, podendo variar de poeta para poeta, de versificação e estrutura métrica. Ou seja, a prosódia transforma o discurso em relações vivas, relacionando-as à experiência emocional do falante e do ouvinte, através da expressão oral de acentos melódicos que designam nossos estados íntimos, fazendo com que o próprio falante, ao acentuar as sílabas emocionalmente, produza o mesmo sentido obtido pelo verso.

A evolução do conceito de prosódia, ainda segundo HACKLER, abre uma outra ramificação, para nós tão interessante quanto a primeira: a que relaciona *prosopon* - pessoa e *poiein* - compor. Neste caso, uma pessoa ausente ou imaginária é representada através de uma personificação assumida pelo narrador do fato, que assume sua personalidade e entra na ação, através do verbo.

Para o trabalho que desenvolvemos, estas informações foram valiosas. A ação fornecida pelo uso emocional da palavra faz parte da vida real, tanto quanto do teatro e dentro desta função, a prosódia dita os tons e cria a oscilação vocal que “desenha” a carga emocional na qual a palavra está envolvida.

Assim, a ação individual, ao ser interpretada de acordo com o que percebemos variar na expressão verbal e corporal do interlocutor, transforma-se

numa interação social criativa que, em tendo contornos pessoais, também possui intensa função social. Tudo o que se comunica, portanto, depende de qualidades expressivas (do falante) e compreensivas (do ouvinte) e elas variam conforme a circunstância e o estado mental e emocional de cada um.

O que está por trás de cada narrativa é muito mais do que aquilo que aparece em cada história. A escolha evolutiva que fizemos nos conduz ao encontro da nossa imaginação, num tipo de comunicação que nós é simplesmente irresistível.

Isso não caracteriza, porém, um domínio “extra-ordinário” do idioma. Para fugir do corriqueiro, comum ou ordinário, o discurso precisa agregar a contribuição do exercício dramático. É o toque artístico que arca com o peso de transportar da realidade, fatos que possam estimular a imaginação de cada um de nós, recriando-os interiormente. Este é o “extra”, capaz de enriquecer a incrível, mas cotidiana capacidade de criação lingüística humana, que sintetiza idéias, lança desafios, estimula a imaginação, cria ideais, sonha com eles, faz a obra artística, desfruta de tudo isso e é estimulada a ir além porque busca eternamente visualizar ações.

Ao adotar a palavra como princípio, eu escolhi um tipo de matéria-prima que tinha plasticidade suficiente para ser, a um só tempo, o meu meio de comunicar e o resultado propriamente dito, já que o produto só acontecia porque existiam palavras e meios vocais de expressá-las dramaticamente. A dimensão que a palavra possui para a civilização, daria ao ator a oportunidade de descortinar um universo de possibilidades que enriqueceriam a estética de sua própria expressividade, por marcarem a importância de escolher a “forma ideal” para dizer.

A linha apontada por ARISTÓTELES ainda hoje demonstra as inúmeras possibilidades que contém, ao sugerir que o chamado “mimetismo humano” se relaciona com caminhos que nos conduzem não apenas para o que somos, mas

também ao que gostaríamos de ser – o que reforça o papel da narrativa enquanto meio para a apresentação de textos.

Neste sentido, se o fator evolutivo foi citado, o de desenvolvimento também não pode ser preterido. O fato crucial é que, com tudo o que há no mundo, todas as coisas têm nome, são passíveis de serem descritas, chamadas e só por isso podem ser imagináveis. E porque são imagináveis, são contadas para serem imaginadas – isso é o que fazemos.

Através de histórias de aventuras, “feitos e malfeitos” infantis, o desenvolvimento lingüístico é acompanhado à custa dos sustos das crianças e do humor com a qual são narrados pelos adultos. A cada narrativa, os parentes se superam na interpretação dos acidentes, das respostas espirituosas dos filhos, dos “casos picantes” envolvendo familiares.

Cabe aqui o relato interessante de “Artur”, aos 15 meses. Seu pai, um executivo baiano de projeção, dava uma entrevista numa rádio de Salvador. Ele ouve o pai falando, reconhece sua voz, aponta para o aparelho e diz: – Papai. A família se emociona: Afinal, tão pequeno e já reconhece a voz do pai, mesmo no rádio! Depois disso, toda vez que “Artur” via o rádio, imediatamente dizia: – Papai! - o que gerava discussões familiares intermináveis acerca de que o menino poderia estar imaginando que o pai estava preso dentro do rádio. Hoje, aos 24 meses, “Artur” percebe a diferença entre ver o pai na televisão ou no rádio e tê-lo, pessoalmente. Ele agora fala que viu seu pai na televisão, mas sabe que ele não está preso dentro dela. Um desenvolvimento digno de ser relatado a mim, pela avó, no dia de natal!

Ali estava o primeiro ponto: para que qualquer narrativa artística pretendesse envolver emocionalmente a um público ela deveria defender verdades, dizendo-as

com a naturalidade que habita o convívio social diário. Através do discurso do ator e a sua capacidade de torná-lo “extra-ordinário”, eu poderia tomar as mesmas emoções, a personalidade de personagens narradoras, o drama ao redor de uma situação descrita e, partindo deste lugar social, criar uma atmosfera envolvente, predominantemente oral, para que, auditivamente, a imaginação do ouvinte fosse estimulada a tomar as rédeas e criar uma progressão dramática.

Nós nascemos com prontidão para aprender através de narrativas. O desenvolvimento infantil se enriquece através da vivência lingüística que, associada ao amadurecimento físico e neurológico, gera cada vez maior domínio das abstrações verbais. Diante de um bebê, os adultos se vêm tão envolvidos emocionalmente que começam a lentificar o ritmo articulatório, ao mesmo tempo em que utilizam uma valorização acentuada do acento melódico de seu discurso para facilitar a percepção de suas intenções pela criança, de acordo com o seu crescimento.

De uma certa maneira, os bebês nos obrigam a interpretar uma personagem que, além de falar lentamente, o faz de maneira mais aguda e exagerada. De modo imperceptível porque emocional, o instinto nos mantém neste papel até que eles amadureçam. Para os adultos, estimular o bebê, motivá-lo para o modelo de comunicação que temos e ensiná-lo a acompanhar o processo para desenvolver-se é o objetivo a ser perseguido.

Se o desenvolvimento humano possui regras que são cumpridas instintivamente, ao observá-las vi a possibilidade de “mimetizar” a natureza da fisiologia, no momento específico em que ela faz parte do discurso. Assim, a nossa natureza seria atravessada pela emoção e sofreria modulações naturais, ao se expressarem apenas através da palavra. Eu acreditei, pois, que o fenômeno da

verossimilhança poderia servir de apoio para defender verdades emocionais que transformariam textos em narrativas dramáticas eficientes, através da fisiologia.

[...] é isto que me alimenta a criatividade. É a possibilidade infinita de novas descobertas, novas maneiras de me doar. Porque o ofício do ator, na essência, é uma doação. A gente está se doando, está se dando todo o seu ser, todos os seus nervos, músculos, todo seu pensamento, a sua mente, seu raciocínio. (WILMA, Eva). [on line] Disponível na Internet via: <http://www2.uol.com.br/evawilma>).

Nenhum outro ofício se adaptaria tão naturalmente a experiências desse tipo. Afinal, o ator cria no exercício dramático do ato de falar um hiato onde ele “desaprende as usuais regras que reduzem seu corpo a simples porta-voz [...] transformando-o em música vocal, que se dirige não apenas a orelha, mas ao corpo inteiro”. (SANÁBIO, L.). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.jfsservice.com.br/viver/arquivo/dicas/2002/02/21-Cal/>

Considera-se a narração e a representação como meios de expressão da nossa habilidade de imitar. Através delas exercemos a capacidade de registrar o que nos rodeia e, utilizando a memória como um “palco”, atravessar gerações transmitindo lembranças, experiências e conhecimentos através da linguagem articulada.

Do ponto de vista aristotélico, estes relatos, narrações ou “tramas de fatos” poderiam ser vistos como mitos, se fossem suficientemente dramáticos, intensos, emocionais e, por isso mesmo, emocionantes. Isto nos aproximaria de um sentido de humanidade único, nascido de nosso senso social e emocional.

A entrada no mundo lingüístico permite que nos reconheçamos como partes da civilização humana e, neste sentido, a narração faz parte da nossa espécie e da nossa vida. Assim, os exemplos de utilização de narrações como intermediárias do ensino-aprendizagem atravessam o Velho Testamento e vão até a Ilíada, passando

pelos contos infantis, parábolas, ciências, filosofia e religiões. As histórias verdadeiramente encantam enquanto ensinam e o ator se aproveita disso para estimular o imaginário do ouvinte, através de elementos que despertem memórias factuais, sensoriais e emocionais.

Se era preciso justificar a escolha da narração como base para transformação emocional de textos, que melhor motivo haveria se não nós mesmos? Era possível por ser constitutivo da nossa matéria e parte da nossa necessidade de expressar idéias, emoções e sentimentos através das palavras. Era possível porque as palavras nasceram com a força da verdade que representam e se prestavam a serem utilizadas para defendê-la. Seguir o processo fisiológico me levava (e aos atores) de volta a nós mesmos e à evolução humana, demonstrada cada vez que uma pessoa utiliza o código arbitrário designado pelo idioma para mostrar suas fraquezas, crenças e esperanças.

De ARISTÓTELES a neurociência, a busca por respostas que expliquem esta habilidade inata para a imitação continua viva. Que espécie de combinações faz o cérebro? Algum dia a ciência terá todas as respostas? O fato é que todos esses estudos continuam apontando para o funcionamento conjunto entre áreas, em prol do suprimento das nossas necessidades, o que determina um caminho onde as associações sempre estiveram a serviço do menor despêndio possível de energia física.

1.3 - Era uma vez...

Um país-continente que fala português e se chama Brasil. Isto não quer dizer que todos os brasileiros, de todas as regiões não tenham sofrido influências

marcantes dos fluxos migratórios, notadamente o dos índios, os africanos e os portugueses. Mas significa que este fluxo traçou formas diferentes de pronúncia para o idioma falado aqui, sem incorporar “dialetos” em nenhuma região de seu extenso território.

Em 1956, na cidade de Salvador, Bahia, ocorreu o Congresso Brasileiro da Língua Falada, que definiu uma pronúncia padrão para os profissionais de comunicação do País. Pronúncia e não sotaque, que isto seja bem marcado. Desta maneira, embora o sotaque fornecesse o traço da matriz regional, a pronúncia da língua portuguesa estaria ali unindo todas as regiões harmonicamente. No ano de 2005, constata-se que a discussão em torno desse tema ainda desperta paixões e atritos. De alguma forma, pronúncia, sotaque, vícios de linguagem e dicção ficaram tão próximos, que se misturaram. Mas são coisas diferentes. Muito diferentes.

Em linhas gerais, enquanto o sotaque atua como um testemunho vivo da história de cada região, o vício de linguagem apenas compromete a compreensão do discurso realizada pelo ouvinte, com omissões, substituições, aglutinações ou acréscimos de partículas sonoras.

Todas as regiões do Brasil possuem abordagens de articulação do som que, quando pronunciadas de maneira equivocada por alguns, são denominadas de “vícios de linguagem ou de pronúncia”. “Bicicreta” é uma unanimidade nacional em termos de erro de abordagem, reconhecida como vício por nove entre dez falantes. Visto como pecado mortal dos comunicadores, um dos diferenciais para o uso da palavra consiste em perceber os vícios de linguagem na fala cotidiana para descartá-los com eficiência na fala profissional.

Especificamente, no caso do ator, a clareza articulatória é apenas o primeiro passo do longo caminho que o levará a dominar o conteúdo do que fala. Assim, o

ouvinte não deve ter sua atenção apartada do conteúdo do texto com palavras “mordidas” ou com acréscimos e omissões que o trazem de volta à realidade a cada vez que ele se pergunta: – O que ele disse mesmo?

Um exemplo clássico pode ser fornecido pelo estado vizinho de Minas Gerais, que apresenta como peculiaridade a omissão dos finais de muitas palavras. Porém, para o idioma extra-ordinário do ator, não pronunciar a totalidade da palavra pode gerar construções como: – “Pó pô pó? Pó pô!” - ao invés de: – Pode por o pó? Pode por! Outro exemplo interessante e muito falado aqui mesmo, em Salvador: – Ó paí, ó! - que deve ser entendido como: – Olhe para isto, olhe!

O ator precisa defender a verdade ao redor de cada fala com unhas e dentes, não importando qual seja o texto. Mas como fazê-lo, expressando-se mal? STANISLAVSKY, em “*A construção da personagem*” (1986; p. 110), perguntava:

– Que recurso se pode ter no teatro quando os atores pronunciam o texto de um modo comparável ao livro mal impresso, quando omitem letras inteiras, palavras, frases que são de importância primordial para a estrutura do texto?

Uma má dicção compromete a compreensão do ouvinte, som após som. Nunca é demais repetir que a fala coloquial é viva e importante dentro de qualquer contexto ou estudo de comunicação, mas o idioma utilizado pelo ator não é cotidiano, embora essencialmente baseado nele. Ainda segundo STANISLAVSKY (1986; p. 110):

[...] – Embora a distorção do nosso falar coloquial seja mais ou menos tolerada [...] se a transportarmos para o palco para enunciar versos melódiosos sobre temas elevados [...] nossos modos se tornarão ofensivos e ridículos.

À título ilustrativo, exemplificaremos alguns desses vícios, com o indicativo de seu respectivo estado:

- Rio de Janeiro: é comum ouvir-se “pertubado e pertubação”, com omissão de /r/;
- São Paulo: há dificuldades em fornecer concordância a todos plurais; algo como “dois pastel”;
- Zona italiana do Rio Grande do Sul: costuma-se confundir a vibração do uso que fazemos do fonema /r/. Assim, ouve-se freqüentemente “barrata”;
- No interior do Pará (região de Santarém): o falante comum tende a omitir as finalizações em //, o que gera construções do tipo “laranjá”;
- Salvador, Bahia: omissão da partícula /d/ quando empregada no gerúndio dos verbos. Assim é comum ouvir-se “andano”.

Para normatizar o português profissional falado no Brasil, a pronúncia padrão escolhida pelos filólogos presentes no Congresso Brasileiro de Língua Falada foi, portanto, a carioca, sem o /r/ gutural e o chiado do /s/. Uma explicação complementar é necessária para a compreensão histórica de algumas variações aceitas até a atualidade: O /r/ gutural “afrancesado” e visto em /rato/ ou /carro/, por exemplo, permaneceu sendo falado tanto no Rio de Janeiro, quanto nos demais estados onde a influência portuguesa foi mais intensa. Há uma justificativa para essa “permissividade” histórica específica para a emissão do /r/ vibrante com acento gutural advindo do francês. Com a união entre a família real portuguesa (Bragança; uso do /r/ vibrante) e a família real francesa (Bourbon; uso do /r/ gutural), a corte deixou-se influenciar pelo sotaque francês e acabou por adotá-lo na articulação gutural do /r/, como forma de exercício de status social. Por este motivo e porque boa parte do território brasileiro sofreu forte influência da pronúncia portuguesa, se o apoio em /r/ não for acentuado, esta forma é também aceita.

Diante do fato de ter escolhido o canal auditivo como fonte única de recepção para o ouvinte, era necessário que nenhum recurso voltado para a sua compreensão fosse deixado de lado. Além disso, no meu exercício clínico, percebi as inúmeras dificuldades apresentadas por parte dos profissionais de comunicação, notadamente jornalistas e atores que, por não conseguirem elaborar meios de supri-las, apresentavam sintomas de cansaço e frustração. Como consequência do trabalho, um padrão para a pronúncia trazia uma melhora de ritmo, articulação, pontuação das frases e divisão do texto.

Em nome da busca por dominar este discurso “extra-ordinário”, outras profissões baseadas no uso profissional da comunicação dedicam tempo desenvolvendo-a. Podemos citar como exemplo o Direito, que se rende diante da dimensão, influência e poder que o discurso empresta para a construção de novas abstrações ou mesmo para o encadeamento de novas idéias, pensamentos, ideais e ações, nascidas de emoções que são geradas através da palavra. Tanto é assim, que ele define o discurso como uma arte e o orador como um artista, tendo como regra que um exercício retórico eficiente deve ser capaz de satisfazer a mente, ao mesmo tempo em que inspira o coração.

Inspirar a mente, tocando o coração era o que o exercício do “estranho” e “extra-ordinário” idioma teatral oferecia ao ator. Nós sabíamos que esta busca envolvia perseguir a capacidade de criar emoções no ouvinte, ao recriar fatos já vistos e vividos por ele no curso de sua experiência e na dos outros. O nosso talento natural para a observação e imitação seria a base para este exercício, já que a própria noção de união de funções corporais voltadas para o intercâmbio exerciam papel essencial na nossa evolução, no nosso desenvolvimento e é claro – na nossa comunicação. Nós precisávamos compartilhar momentos e a emoção contida neles,

através dos recursos da comunicação verbal. Esta proximidade e curiosidade pelo outro possibilitou o nascimento da civilização, das artes cênicas e se constituiu peça fundamental para o nascimento do teatro.

Eu fui atravessada pelo talento do ator e pelo seu exercício, no teatro. No discurso artístico, as mesmas palavras de todos os dias ganhavam tessituras e cores que construía o que existe de mais dinâmico e encantador: a humanidade da palavra falada. Acompanhados por elas, eu e os atores começamos a urdir um trabalho artístico que começou com a observação da emoção, a busca da compreensão de como o corpo respondia a ela, de como a respiração se modificava para extravasá-la e de como a palavra falada a expressava para manter-se fiel a verdade que defendia. E o que era um curso voltado para a dicção evoluiu para um trabalho técnico que destacava a comunicação oral como a protagonista de um produto artístico. Na intervenção que foi realizada, utilizamos a descrição de exercícios musculares e técnicas vocais. Mas, sempre subordinados à arte e ao artista.

1.4 - O formato do curso:

O curso reunia profissionais de comunicação de diversos segmentos, notadamente os de telejornalismo, radialismo, propaganda e artes cênicas. Eu, pessoalmente, tinha o desejo de que cada profissional obtivesse ali um espaço privilegiado para a audição de si mesmo. Para isso, o local escolhido para a sua realização foi um estúdio e a forma como se observava o desenvolvimento das habilidades do profissional se dava através da gravação de seu desempenho vocal.

O curso foi desenhado com 40 horas de trabalho divididas em quatro semanas. Assim, durante um mês, terças e quintas-feiras das 19 às 22 horas, todos os segmentos de profissionais assistiam à aulas práticas, aplicavam as técnicas sugeridas em gravações, aprendiam a ouvir, apontar as suas falhas para depois regravar o mesmo material acompanhando sua evolução. Aos sábados, das 9 às 13 horas, todos eram submetidos individualmente a provas de desempenho evolutivo. A turma era convidada a estar presente no dia das gravações e esperava-se que cada profissional adequasse seu texto às críticas recebidas durante a semana para que todas as falhas fossem revertidas e houvesse uma progressão constante do desempenho individual.

Ter seu desempenho constantemente acompanhado e avaliado fazia parte, portanto, das exigências do curso. No momento da matrícula, cada profissional já agendava a data de sua primeira gravação em ambiente acusticamente tratado. O primeiro teste de leitura oral consistia na gravação de um texto que normalmente era retirado do jornal do dia e um poema.

Este trabalho era realizado por um técnico, no estúdio, de tal maneira que cada aluno tivesse gravada a sua primeira performance vocal de leitura. A minha ausência neste primeiro momento foi a maneira através da qual conseguimos garantir a independência do meu julgamento no momento da avaliação de cada gravação. Sem nenhuma interferência pessoal, portanto, os profissionais eram classificados apenas por seu desempenho vocal, quando na leitura de textos.

Exemplos de marcação e qualificação de desempenhos (**anexo 1**; voz 4 e 5):

- ① JOZ CAI, R FINAL
- ② MUSICAL DEMAIS, JOZ CAI, SUJA DO MCO
P/O GRAVE, LENTO DEMAIS
- ③ NASAL, SUJA EM FINAL
- ④ R TRANADO EM S, R FINAL, M ≠ N,
- ⑤ TAQUI, TROCA O > U, FALTA U FINAL
- ⑥ A NASAL ASSOCIADO
TRANADO NO M, M ≠ N, R FINAL,
JOZ CAI FINAL.
- ⑦ A NASAL IDOM B, R FINAL, JA, TAQUI
- ⑧ R FINAL; JA, RITMO CIRANDA,
- ⑨ R TRANADO EM S, JA, TAQUI, ERROLA POR ISSO
- ⑩ U FINAL, R FINAL, S

As intervenções vocais baseavam-se em um trabalho técnico voltado para a melhoria do desempenho de comunicadores profissionais diversos. Isso era conseguido através de um manejo eficiente tanto dos cortes que caracterizam divisão e pausa, quanto do domínio da respiração e conseqüente coordenação fono-respiratória. Além disso, propunha-se também a trabalhar a forma bucal para a articulação dos sons da fala, a escolha de palavras de valor como apoio para o discurso, entonação e inflexão voltadas para o enriquecimento do colorido das palavras, prosódia e pronúncia.

Essas exigências eram extensivas a todos os profissionais. A escolha de formas mais ou menos intensas de colorido era desenvolvida, dependendo do tipo de conteúdo verbal que cada profissão dava à palavra.

Alguns ajustes eram necessários e, neste sentido, a marca de confiabilidade desenvolvida pelo tele-jornalismo, adaptou-se muito bem ao trabalho voltado para a

construção de busca de verossimilhança verbal adotado pelas artes cênicas. Assim, o desenvolvimento da tecnologia que deu origem ao *tele-prompt* na apresentação dos tele-jornais, ocorreu apenas para que o espectador tivesse a impressão de que o jornalista lá estava para nos “contar” a notícia e não lê-la para nós – o que pedia uma leitura natural, mas articulada com dicção perfeita.

A fala do jornalista é, pois, bem marcada, equilibrada, com ritmo e divisões discretas, cores amenas, que devem passar, através da escolha das palavras de valor, se a notícia é triste, alegre, informativa, preocupante, etc. O uso de elementos da prosódia é discreto, embora o tele-jornalista deva dar a noção de seus sentimentos diante do fato em si. A diferença de “dosagem” de cor depende do conteúdo da notícia e da sua relação com o formato do programa.

Se fosse possível criar uma analogia entre o colorido das vozes e os tipos de tintas, as cores expressivas do telejornalismo corresponderiam às de aquarela, enquanto que as da arte dramática poderiam ir até os óleos. As primeiras relações com a marcação do texto partiam então, em todos os segmentos profissionais, das cores amenas para, no caso do ator, se estenderem ao domínio de todas “as tintas”.

As adaptações feitas nos exercícios práticos do curso procuravam adequar o treinamento profissional de radialistas, jornalistas, locutores e atores, partindo de preocupações semelhantes que evoluíam em medidas diferentes.

As peças de leitura incluíam textos jornalísticos, comerciais, poéticos, dramáticos e não dramáticos (históricos, filosóficos, constitucionais, etc), de tal modo que todos os alunos, nas suas apresentações finais, já manipulassem a leitura de acordo com as exigências de sua profissão.

1.4.1 – Envolvendo os olhos para tocar os ouvidos:

Sendo os resultados preponderantemente auditivos, era preciso otimizar a utilização dos outros sentidos. Assim, parti das marcações gráficas utilizadas pelo tele-jornalistas e que colocam em evidência as pontuações, as pausas e palavras de valor, enriquecendo-as de outros sinais relacionadas ao uso da voz na abordagem de emoções abertas e fechadas. Da mesma maneira, era preciso re-automatizar a indicação de continuidade que era dada, especificamente pela voz, no uso das vírgulas. As especificidades voltadas para cada área profissional foram sendo adotadas, à medida que as dificuldades apareciam.

A leitura da “escalada” de um tele-jornal, por exemplo, fornece ao tele-espectador, em rápidas pinceladas vocais, se as notícias daquele dia são mais ou menos tensas, tristes, amenas, ou se aconteceu algo que mereça preocupação.

Notem que o jornalista apenas faz menção da cor emocional que servirá de base para a notícia. As divisões relacionadas à pontuação básica, que já vinham marcadas por barras invertidas da própria redação do tele-jornal (// para pontos e / para vírgulas), ganhavam outras marcações - agora de inflexões da voz.

Camera: 1
VT

{-----Paulo-----}

{Camera 1}

BOA NOITE//

DESATENÇÃO?

HIPERATIVIDADE E

IMPULSIVIDADE SÃO

SINTOMAS DE UM

TRANSTORNO QUE ATINGE

ATÉ SEIS POR CENTO DA

POPULAÇÃO EM IDADE

ESCOLAR// COMO LIDAR

COM ESSAS CRIANÇAS EM

CASA E NA ESCOLA? É O

QUE VOCÊ VAI VER NUMA

ENTREVISTA AO VIVO

AQUI NO JORNAL

BANDBAHIA// E VAI VER

TAMBÉM//

(em off)

Tristeza - kenfiae

CG:LUTO NA UFBA

UFBA EM LUTO// MORRE O

EX-REITOR DA

UNIVERSIDADE FEDERAL

DA BAHIA, O PROFESSOR

FELIPE SERPA//

(expectativa / SURPASA)

CG: COMPRAS DE NATAL

EXPECTATIVA// COMÉRCIO

ESPERA FATURAR NOS

PRODUTOS NACIONAIS E

IMPORTADOS NAS COMPRAS

DE NATAL

A01 ESCALADA	DE NATAL//
CG:MUDANÇA APROVADA	NEUTRO JURETA MUDANÇA// ALUNOS E PROFESSORES APROVAM INCLUSÃO DE FILMES NO VESTIBULAR DA UFBA //
CG:TORNEIO DE PESCA	E UM CAMPEONATO DE PESCA NO MUNICÍPIO DE CANAVIEIRAS, SUL DA BAHIA//
Effects:ENG NO AR Length:0:15	{---SOM DO ENG---}
<small>Last changed by: Zuleica on 15/11/2003 17:21:28, Printed by: Zuleica on 15/11/2003 17:26:23 Page 2</small>	

Comparativa e mesmo visualmente, a escolha de uma marcação gráfica para o colorido da leitura criava trabalhos que, em sendo diferentes entre si, contemplavam usos para a comunicação profissional nas diversas mídias e setores artísticos.

Porém, esta não era a realidade que vivia o ator, na prática. A sua marcação de textos se resumia, pelo que observei, a “iluminar” as falas que seriam dadas pela sua personagem, destacando-as visualmente com canetas fluorescentes. Nada era voltado para uma visualização eficiente do tom e da intensidade vocais propostos para o texto. Assim, quando os atores os apresentaram, aproveitei o fato de que eles

possuíam uma dramaturgia para trabalhá-los no sentido de produzirem efeitos emocionais, através da construção de texturas vocais que tinham por objetivo criar uma personalidade para a personagem.

Aproveitei a forma de marcação da divisão de textos realizada pelos telejornais, acrescentando outros apoios voltados não apenas para valorizar a palavra, mas também para evidenciar as oscilações de voz que demonstram a sua continuidade. Além disso, os primeiros traços característicos da personalidade da personagem e as emoções básicas pertinentes à fala teatral já lá estavam, com o objetivo de estimular a imaginação do ator e começar a criar uma dinâmica para a voz condizente com o ritmo do texto. O trabalho ao redor do texto Hamlet, de Shakespeare, exemplifica bem o que fazíamos em termos de indicação gráfica da pintura vocal e da diferença visual de apresentação do texto:

*text
populares
narrativa
de guerra
de morte*

(Aristos)

HORÁCIO: No tempo em que Roma era só louros e palmas /
(Pouco antes da queda do poderoso Júlio)
As tumbas foram abandonadas pelos mortos
Que, enrolados em suas mortaldas,
Guinchavam e gemiam pelas ruas romanas; //
Viram-se estrelas com caudas de fogo,
Orvalhos de sangue, desastres nos astros,
E a lua aquosa, cuja influência domina o mar, império de Netuno.
Definhou num eclipse, como se houvesse soado o Juízo Final. +
Esses mesmos sinais, mensageiros de fatos sinistros,
Arautos de desgraças que não de vir,
Prólogo de catástrofes que se formam,
Surgiram ao mesmo tempo no céu e na terra,
E foram vistos em várias regiões,
Com espanto e terror de nossos compatriotas.
susto Mas calma agora! Olhem: ele está aí de novo! (O Fantasma entra.) +
decaído Vou barrar o caminho, mesmo que me fulmine.
temeroso (Ao Fantasma.) Pára, ilusão! (O Fantasma abre os braços.) /E
Se sabes algum som ou usas de palavras, /
Fala comigo.

A boa adaptação dos atores a essa mescla de marcação jornalística para textos dramáticos, além da própria eficiência obtida na prática, acabou evoluindo de um trabalho técnico para a voz do ator, para um resultado vocal artístico.

Experiências do que num primeiro momento chamei de “locuções dramáticas” foram feitas com textos não dramatúrgicos (poesias, por exemplo), onde as marcações evidenciavam situações emocionais. Os resultados me motivaram a misturar autores diferentes, utilizar textos filosóficos, históricos e até mesmo constitucionais - como a leitura de uma lei, por exemplo - com o objetivo de informar o ouvinte, através de sua emoção.

1.5 - O que é um off?

O diretor de cinema Fabio DURAND, afirma que “toda ação que se desenrola fora do campo, mas que pode ser percebida seja pelo som, seja pelos seus efeitos visíveis causados nos elementos em campo pode ser denominada off”. (*Morfologia, Sintaxe, Estilística e Dramaturgia*). [on line] Disponível na Internet via:

<http://www.mnemocine.com.br/cinema/durandling.htm>

Os trabalhos artísticos do elenco de *A Voz em Off* partiram dessa premissa para oferecerem narrações onde o ator, fora de seu campo visual, cria um sentido emocional para textos que são utilizados para estimular a imaginação do ouvinte. Uma voz em off, portanto, precisa fazer com que toda a ação seja percebida apenas através da audição.

Mais uma vez a mistura de saberes e vivências tão diferentes ao se encontrarem, colocaram-se ao meu favor. As minhas curiosidades sempre estiveram voltadas para as ciências da saúde e, num primeiro momento, ninguém as apontaria

como um meio direto para o enriquecimento da arte. A minha vivência, porém, não parava de apontar caminhos e interfaces que poderiam ser exploradas.

Uma delas é a forma como se constitui a fisiologia da audição, já que dentro da engenharia da natureza “som é todo movimento molecular do ar à nossa volta. Ao somarmos a isso o fato de que a audição é o único sentido que não se desliga nunca, teremos um ambiente onde, partindo de um som e do ar como meio propício para sua propagação, o ouvinte recebe estímulos auditivos mesmo à sua revelia. No caso específico da voz humana, o ouvido vai ainda mais além e procura detectar sinais de emoções básicas como alegria, raiva, etc, com o objetivo de interagir com pertinência” (*Sentidos Humanos: Audição*; ABC; Londres; MMIII).

Movimentar moléculas de ar à nossa volta significava, portanto, envolver uma pessoa dos pés à cabeça com uma eficiência que nenhum outro sentido seria capaz de alcançar em tão curto espaço de tempo. Simples foi estender o raciocínio para entender que, fisiologicamente, o ouvido, ao ser acionado, se interligaria ao cérebro para despertar uma gama de emoções e sentimentos que emergiriam da relação do estímulo auditivo em si e da memória que seria “pinçada” por ele.

Um documentário da BBC de Londres chamado “*A Mente Humana*” (2001; canal GNT), atribuiu à neurociência novas descobertas que situaram as partículas expressivas enquanto pequenas partes constitutivas das emoções. Assim, todos os seres humanos as trariam consigo e, no curso da história individual de cada um, elas seriam combinadas de modos diferentes, em diferentes momentos.

Em termos simples, a neurociência apontou que somos feitos de combinações diferentes dos mesmos ingredientes e a mistura entre fatores genéticos e a própria vida dá a “medida” desta combinação. Os documentários

apontavam que o cérebro também seria ensinado a associar emoções e vivências à música.

Ao aproveitar estas características, eu pensava em um produto artístico que, ao desenvolver os potenciais vocais dos atores, se apoiava nas qualidades do ar como meio de expansão e na especificidade da audição como veículo de recepção para, com eficiência, envolver o ouvinte por inteiro.

Os nossos *offs* utilizavam a palavra falada enquanto abstração para criar meios de tocar o ouvinte através de seu imaginário. Dramática e emocionalmente, portanto, a narrativa do ator teria que ser capaz de estimular a criação de situações de tensão, conflito e ação como o drama, no teatro, convidando o ouvinte-espectador a participar de algo que ele deveria ser capaz de imaginar para partilhar.

Esta forma de combinação de estímulos auditivos criaria um ambiente onde o ouvinte seria conduzido ao conteúdo da mensagem, através da expressividade verbal dada ao texto. Misturando definitivamente as diferentes nomenclaturas, era preciso investir dramaticamente na expressão vocal dos atores para que a soma das partículas expressivas que constituem as emoções, estimulassem a imaginação do ouvinte e criassem assim o ambiente de aceitação e simpatia de que precisávamos para que a ausência de imagens se transformasse em aliada, em termos de resultado.

A nomenclatura advinda da neurologia se ajustava perfeitamente na definição de catarse feita por ARISTÓTELES na “*Poética*”, ao marcar que:

... o reconhecimento das situações (anagnorisis), provocado pela catarse, cumpriria o papel, ao menos teoricamente, de transformar a ignorância em conhecimento, além de ser uma das fontes do prazer estético, na medida em que esta sensação é passível de ser recolhida diante do espetáculo oferecido pelo "outro". [on line] Disponível na Internet via:
<http://www.videotexto.info/catarse.html>.

Com este fim, a via da audição possibilitava a confecção de um “tempo emocional próprio” que, funcionando subordinado aos pilares da expressão vocal (que possui uma estrutura espacial não perceptível ao olhar), ganhava meios de perpassar o ouvinte, sem que ele se apercebesse disso.

Voltei-me para a busca de verossimilhança. Com este fim, investi na observação do funcionamento da nossa comunicação verbal em termos desenvolvimentistas e seus usos, desde abstrações de figuras verbais simples, até os construtos.

A lógica era que, se eu conseguisse operar na prática a relação que havia entre a comunicação verbal e o fenômeno da verossimilhança me seria possível manusear a voz do ator com habilidade e naturalidade suficiente para emocionar ao ouvinte. A naturalidade era fundamental para que a pronúncia funcionasse como um catalisador da compreensão do conteúdo do texto para o ouvinte.

Pude me dedicar a incorporar outras mídias nas gravações, mesclando em proporções de volume diferentes, texturas de voz, recursos de áudio, trilhas sonoras e todas as possibilidades que os estúdios detinham para a amplificação de detalhes predominantemente voltados para o enriquecimento vocal do ator.

Tanto o trabalho realizado no curso para os profissionais da comunicação em geral, quanto os estudos realizados para adequá-lo aos atores enquanto resultado artístico partiram da consciência da importância que a palavra detém na nossa civilização. Além disso, a utilização de estúdios como forma de captação com qualidade acústica e não como linguagem artística, acabaram agindo em função do ator e da emoção que queríamos retratar através de sua voz.

Assim, este entrecruzar de caminhos dentro de mim agiu como um facilitador da compreensão do ator acerca do funcionamento de seu corpo como um todo, o

que impulsionou o trabalho com a voz, transformando-a num instrumento a serviço da eficiência da expressão dramática. Fisiologia, neurologia, acústica e teoria do drama no teatro ocidental foram, portanto, ciências complementares na descrição do produto artístico denominado “*A Voz em Off*”.

1.6 - Um meio propício - O sonoro:

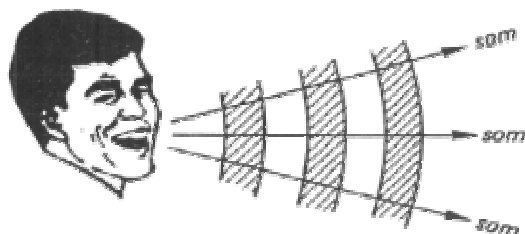
Para que se possa compreender como todo ouvinte, quer queira, quer não queira, é completamente envolvido pelo estímulo auditivo, diz-se que a acústica estuda as possibilidades de propagação do som no espaço.

Desde o ano de 1932, BRECHT, em suas “*Teorias do rádio*”, propõe a experimentação de novas possibilidades de utilização para a radiodifusão enquanto fenômeno, sugerindo um papel mais ativo e participativo para o ouvinte. Este encantamento faz parte de quem interage com o ambiente auditivo, já que ele cria inúmeras possibilidades de utilização do espaço.

Podemos dizer que a acústica se baseia no fato de que o som se expande em ondas através do espaço aéreo, ocupando neste processo um determinado período de tempo. Chama-se de relação têmporo-espacial ao estudo que interpreta os deslocamentos dos elementos, o meio a qual pertencem e sua propagação através de ondas que variarão conforme os meios escolhidos. Podemos incluir aí o elemento som (que se desloca no espaço dentro de um certo período de tempo) e, dentro dele, olharemos detidamente para o elemento voz.

Considere uma pessoa falando. O som da voz da pessoa se propaga no espaço em todas as direções, afastando-se da fonte, como indicado no desenho. O som, transmitindo-se no ar, produz compressões e rarefações. De acordo com a seqüência sonora emitida pela pessoa, podemos ter camadas de ar mais comprimidas ou menos comprimidas, conforme está representado na figura como regiões claras e regiões escuras; física.net: [on line] Disponível na Internet via: http://www.terra.com.br/fisicanet/cursos/tipos_de_ondas

O ar é apenas um dos meios no qual o som pode ser transmitido. Há outros, sólidos ou mesmo líquidos, que podem servir para sua propagação e que criarão diferentes respostas reflexivas.



[on line] Disponível na Internet via:
http://www.terra.com.br/fisicanet/cursos/tipos_de_ondas

No caso específico da voz, podemos dizer que ela se propaga através de ondas em nosso meio aéreo, sofrendo diferentes reflexões que dependem do modo como se apresentam as interferências ambientais.

Há sistemas, onde é possível variar a reverberação (velocidade de retorno do som). Ou seja, de acordo com o tipo de música que está sendo apresentada, se pode escolher o tempo que o som vai demorar para voltar ao ponto de onde partiu (DUPRÉ, Nelson, *jornal digital*; 20/06/2005).

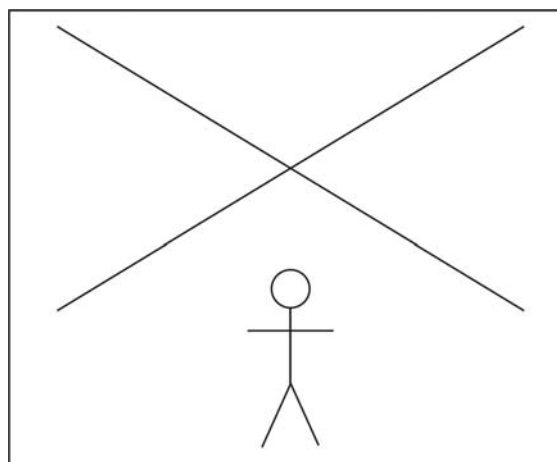
[on line] Disponível na Internet via:
http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=4029

A acústica nos fornece, portanto, a idéia de que o som e o meio aéreo possuem uma íntima relação. Segundo o arquiteto Nelson DUPRÉ, quando o ambiente permite que a repercussão do som se realize com perfeição, o espectador, se de olhos fechados, perde a noção de que lugar está e de sua relação com a fonte sonora, por estar completamente “envolvido” por uma espécie de “abraço sonoro”. Isto acontece porque o meio aéreo ocupa espaços que utilizam o nosso corpo como meio de propagação e reflexão. Ao ser entrevistado sobre o sistema acústico da Sala São Paulo, na Estação Júlio Prestes, DUPRÉ explicou que:

[...] como o corpo humano absorve o som, a qualidade da reverberação da música no local também depende da quantidade de pessoas que fazem parte da platéia. As poltronas, feitas de madeira e espuma, foram desenhadas para permitir que o som seja o mesmo tanto se a casa estiver cheia quanto se for apenas um ensaio. A madeira reflete o som, e a almofada, um pouco mais dura, foi desenvolvida para absorver a mesma quantidade de som que o corpo humano.

Por esta especificidade, o som pode nos causar sensações reais de acolhimento ou de profundo mal estar porque interagimos com ele na ocupação do espaço ao servirmos de superfície reflexiva de suas ondas de propagação. Seguindo este raciocínio, a engenharia acústica fala que também os espaços são passíveis de “afinação”, dependendo da forma como se trabalha a reflexão do som em ambientes tratados acusticamente.

A voz do ator é aproveitada para, dentro da forma de propagação espacial do som, ocupar a maior quantidade de espaço possível, através do cálculo de demarcação de núcleos sonoros. Esse cálculo consiste em criar um “X imaginário” entre a fonte sonora e o espaço, projetando a voz até o ponto onde as linhas se entrecruzam. Dando a dimensão de um teatro como exemplo, o seu espaço é utilizado para a propagação da voz até a sua total expansão, que deve coincidir com a ocupação de toda a área física existente.



(utilização da técnica de demarcação de núcleo sonoro)

No caso específico da nossa ambientação, o tratamento acústico do qual dispunham os estúdios, a qualidade de seu equipamento, o tempo que eles poderiam disponibilizar para o trabalho posterior de edição e, principalmente, a qualidade de formação de seus técnicos eram os primeiros pré-requisitos que precisavam ser cumpridos.

Tanto rigor era compensado quando a variedade de timbres vocais que os próprios atores me forneciam se somava ao processo que passava a produzir uma diversidade de recursos que me permitia escolher, afinar e utilizar diferentes possibilidades de gravação e edição. Era possível estudar as qualidades da voz de cada aluno e realçá-la para, só depois, conceber uma expressão emocional eficiente para os diferentes tipos de texto.

A decisão de partir da propagação do som pura e simples tomou a voz humana como uma fonte sonora auditivamente perceptível e capaz de causar sensações táteis através do fenômeno da vibração.

BATTEY, em seu ensaio *“An Investigation into the Relationship between Language, Gesture, and Music”* (1998; p.2) cita BLACKMUR, R, que, em seu livro *“A Língua como Gesto”* (1952), separa gesto e idioma apontando o primeiro como “criador de movimentos” e o último como “criador de palavras”. Ele afirma que “sentimos quase tudo o que nos toca profundamente como se fossem gestos; o gesto de nosso interior não tocado”.

Ao utilizar a qualidade sonora de um estúdio, eu esperava construir um espaço de manipulação que envolvesse as relações entre o nosso papel de receptor e propagador de ondas sonoras e a forma como reagimos física e emocionalmente a elas. E isso nos levava de volta a influência que o processo de comunicação exerce sobre nós.

Assim, a complexidade da espécie humana se re-confirmava através de uma fonação que, se partia de uma emissão sonora nascida de gás carbônico atritado entre duas pregas vocais, alcançava sofisticação máxima através da expressão verbal para o discurso. No livro “*L’expressivité du corps*”, ROSOLATO, M, confirmou essa percepção ao escrever que:

[...] A voz é o maior poder de emanção do corpo “, sendo simultaneamente a” negação dos limites visíveis e tangíveis do Corpo “e a” negação da intencionalidade significante (1986; p. 321).

Eu imaginei utilizar o fenômeno de propagação do som para, aproveitando a qualidade que o estúdio me fornecia, explorar ao máximo a forma sonora que as emoções adquirem ao serem expressas. As diferentes modulações da voz poderiam ser aproveitadas como recursos de convencimento emocional, no momento da construção dramática dos textos.

Para operacionalizar o processo, porém, era preciso ter em mente outras diferenças que, especificamente no caso do ator, criavam dificuldades adicionais.

Diferentemente do que se ensina para o teatro, num estúdio, a noção de espaço está diretamente relacionada à distância entre o microfone e a boca, sendo estruturada para acontecer com o aproveitamento máximo dos poucos centímetros que a constituem.

O domínio desse espaço abria as inúmeras possibilidades de abordagem sonora e vocal com a qual os técnicos lidavam no momento de controlar a captação, filtragem, equalização, edição e mixagem dos trabalhos dos alunos. Isto me permitia penetrar no universo dos detalhes vocais expressivos como estalidos, suspiros, pausas e hesitações, que colocavam as pequenas tramas que envolvem a voz por debaixo de “lentes acústicas” que lhes multiplicavam a amplificação e, com isso, o poder de ação em relação ao ouvinte.



Mesa do Estúdio Palco Livre, Rio Vermelho, Salvador, Bahia.

O procedimento de captação sonora era, por isso, não só indispensável, como precisava ser de qualidade inquestionável. O ouvinte só disporia da audição como *in put* e, sem a captação de elementos que fornecessem naturalidade à voz, os resultados poderiam se distanciar da verossimilhança que tanto perseguíamos.

Este manejo para a voz durante a narração me permitia criar um efeito de intimidade na relação com o ouvinte, recriando a emoção, como se o ator a estivesse vivendo o momento presente.

Partir do meio aéreo e da propagação do som abria espaços para que a voz do ator tivesse aproveitado o seu papel de fonte sonora para, expandindo-se como um tiro de escopeta, relacionar a maior pressão do fluxo aéreo com a potência da voz.

A distância do microfone enquanto fonte de captação era pequena e não podia se modificar. O resultado é que, a relação da voz com os instrumentos de captação, muitas vezes “imobilizava” o ator para que ele, enquanto fonte sonora fosse estável e obedecesse a regra de inclinação do microfone de 30° para baixo. Sem isso, o isolamento da voz gerava resultados adversos por colocar em evidência erros e efeitos de proximidade, ao invés dos detalhes vocais que deveriam ser destacados para colorir emocionalmente aos textos.



Exemplo de posicionamento para a leitura diante do microfone

Todos os experimentos, porém, partiam do alto nível de exigência para a qualidade do equipamento do estúdio. Assim, os conhecimentos fundamentais dos quais se deve partir para o desenvolvimento de um trabalho eficiente contavam com qualidade extrema para a fonte de captação. Ouvi inúmeras vezes que a escolha do microfone deve ser vista como investimento e não como despesa pelo estúdio, o que, em outras palavras quer dizer que, “bons microfones são equivalentes a microfones muito caros”.

O próximo passo após a captura era amplificar. Para isso era preciso conjugar ao equipamento, programas de gravação de reconhecida qualidade para que o trabalho de mixagem fosse facilitado. Mixar é balancear tudo o que foi gravado, estabelecendo os níveis de volume (planos), entre a voz do ator e as outras fontes sonoras.

À esta seqüência, tinha-se que associar ainda a masterização, que significa ajustar o volume e equalização da voz e as outras fontes sonoras como um todo, fornecendo precisão para os detalhes já delimitados e fixados na mixagem.

A combinação dessa extensa lista de detalhes orbitava ao redor dos alunos, fornecendo-lhes o apoio necessário para que a expressão vocal de emoções se

desse com a máxima naturalidade. Porém, ficou patente que a voz precisava de uma companhia que fosse capaz de dividir com ela o papel de protagonista da narração.

1.6.1 – A utilização da trilha sonora:

A música comunica sensações e, como nada mais, associa-se e entranha-se à voz por fazer parte do mesmo sistema de propagação.

Muito antes dessa possibilidade de associação, o cinema mudo já “falava” emocionalmente, através da trilha sonora. Segundo Filipe SALES, isto ocorria porque:

[...] “Acompanhar imagens sem música é incômodo, mas, que fique claro, isso não se justifica pelo costume que hoje temos em assistir filmes sonoros, televisão ou teatro; já na tragédia grega, o desenrolar da narrativa dramática não se dava sem acompanhamento de ditirambos e intervenções de um coro cantado (sobre a tragédia, consultar ARISTÓTELES, *Poética*), assim como no teatro clássico e até o atual, seria inconcebível imagem sem som em produções normais” (*A trilha sonora no cinema: breve histórico*). [on line] Disponível na Internet via:
<http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/trilha.htm>

Toda trilha sonora é composta para servir de alicerce de uma construção emocional, podendo assumir feições dramáticas que fornecem o seu ritmo para a ação. De uma certa maneira, a trilha sonora também é uma “narrativa” feita através de um outro código. Assim, ao captá-la, o ouvido aciona imediatamente suas memórias e a “decodifica” ao sentir-lhe a pujança emocional, não necessitando para isso entender de cifras. O compositor francês Hector Berlioz (1803-1869) foi considerado o precursor desta música chamada de descritiva ou programática, já que se baseou num sonho para elaborá-la.

Coube a Franz Liszt (1811-1886) criar, a partir de Berlioz, o Poema Sinfônico, gênero cuja estrutura musical é aparentemente mais “livre”, mas que, numa análise pormenorizada, revela-se tão rígido quanto a música

absoluta, pois deve-se considerar que a condução das idéias musicais (...) são regidas pela estrutura da idéia extra-musical escolhida (SALES, Filipe, *A trilha sonora no cinema: breve histórico*). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/trilha.htm>

Grosso modo, atualmente a tecnologia fornece uma pureza de captação tal que cada fonte sonora é gravada em um canal específico para, só posteriormente, serem integradas através da edição. É o momento onde as partes, montadas, formam o todo como queríamos que fosse ouvido.

De todas as artes, o cinema foi a que melhor soube utilizar-se da força da trilha sonora, obedecendo ao sentido semântico do nome “trilha” – um caminho emocional feito e apontado para ser seguido pelo ouvinte, através de uma narrativa musical que se associa à cena e ao desempenho dos atores.

Nestes termos, havia um ganho de nível importante para o volume das trilhas, já que eu as utilizava para enriquecer o conteúdo verbal defendido através da voz do ator.

Sob este aspecto, Serguei Eisenstein teria que se preocupar bem mais, como realmente o fez, pois uma vez que seus filmes trabalhavam numa teoria complexa de montagem dramática, a música deveria responder de maneira equivalente (SALES, F, *A trilha sonora no cinema: breve histórico*). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/trilha.htm>

A capacidade de ajustar-se perfeitamente às emoções escolhidas para a voz do ator deu a trilha sonora, no meu caso, um papel mais destacado ainda nas gravações, onde a coloquei dividindo com o ator o papel de protagonista da ação. Isto foi feito através de um artifício aparentemente simples, como o de praticamente igualar os volumes dados à voz e a trilha. Porém, o que parecia ser um detalhe, revelou grandes modificações no resultado, já que, quando associadas, as fontes sonoras impulsionavam a sensação emocional até níveis impactantes.

Buscar este quase nivelamento de volumes para os canais de gravação durante a edição demandou horas de discussão e experimentação empírica. Os técnicos simplesmente não acreditavam na possibilidade de uma fonte sonora poder complementar e enriquecer a outra, em canais, equalizações, balanceamentos e volumes dimensionados de modo tão diferente, sem gerar conflitos acústicos. A voz do ator chegava a “competir” com a trilha – o que é considerado erro em qualquer gravação institucional para a voz falada.

As diferentes possibilidades de composição de volumes para os canais gravados confrontavam as técnicas e comportamentos que já existiam. Em peças institucionais, a voz *em off* se sobrepõe à trilha e a regra geral era que toda narrativa feita em estúdio deveria ser institucional, como documentários, por exemplo. A ordem começou a ser subvertida quando decidi colocar a voz do ator como protagonista de emoções, compartilhando-as com a trilha.

O papel que eu desempenhava junto aos técnicos de som sugeria, que a minha relação com manuais não seria a de fiel obediência. Assim, sugestões não bastavam para me demover de experiências e nem tão pouco me afastavam do que eu supunha ser possível alcançar ao quebrar regras.

Na prática, isto significava que mesmo depois de ter sido avisada que tecnicamente, a trilha sonora deveria apenas “acompanhar” a voz do ator, eu insistia em gravá-la antes e, através dos *head phones* que o ator utilizava, aumentar o volume de saída do som, no momento da gravação do texto. Conseqüentemente, era meu também o desconforto de enfrentar a censura dos técnicos, a cada pedido para que a saída dos *phones* fosse dividida em lados, onde um reproduziria apenas a trilha em volume mais alto e o outro faria a vez de retorno para a voz do ator.

Ao modificar essa concepção de utilização para a trilha sonora, eu a envolvia num experimento que, associado à voz, criava uma maneira de colocá-las como protagonistas da narração, ao contracenarem juntas e em pé de igualdade.

Os conselhos para que eu não fizesse desta ou daquela maneira sofriam uma reviravolta no momento da montagem dos canais gravados (voz, trilha e sonoplastia quando necessário). A audição dos resultados feita em um ambiente acusticamente perfeito como o do estúdio, afetava emocionalmente aos técnicos, que nesse momento, ao compreenderem o efeito da combinação, se lançavam em novas experiências.

Estas modificações me conduziram a uma analogia curiosa que envolveu três períodos históricos diferentes, mas com um eixo comum. ARISTÓTELES, quando usou na *Poética* o termo “ποίηω” (*poiéo*) se referia a ação de compor, organizar, colocar numa forma compreensível e artística. Desta conjunção, o termo evoluiu para “criar”, o que apontava para o antagonismo característico do nosso potencial de criação: nós criamos porque nos comprazemos com a imitação do outro. Se, ao falar sobre *perí poietikís*, ARISTÓTELES pretendia tão somente relacionar-se com a criação literária, nós, para além do aprendizado, treinamos comportamentos, abstraímos idéias e fazemos críticas, a partir do mesmo princípio da mimesis. ESSLIN por sua vez, em seu livro “*Uma anatomia do drama*” (1977; p. 12) apontou a nossa facilidade em projetar no drama construído pelo teatro, o drama que faz parte da vida cotidiana. Anos depois, a neurociência explicou o fenômeno como advindo de uma habilidade cerebral evolutiva que nos permite sentir através da capacidade de nos projetarmos na ação, mesmo quando não estamos envolvidos, individualmente, nela – o que nos leva ao conceito de *katarsis* e cria um círculo

virtuoso e complementar de informações que partem de ARISTÓTELES para chegarem ao século XXI comprovadas e complementadas pela neurologia. Assim, tornando-se ele mesmo veículo da emoção, o espectador transfere para si mesmo o sofrimento diante da catástrofe representada pelo herói, numa percepção emotiva que se realiza através da “*simpathia*”, que no seu sentido original, significa imaginação.

Ao conseguir dar ênfase a todos os pequenos detalhes vocais, amplificando-os e equalizando-os adequadamente, eu percebi que os três estudos - a princípio tão distantes - na verdade eram complementares. A pessoa do ouvinte ou espectador, por ser um imitador nato, se compraz em acompanhar as ações “desenhadas” pelo ator, assim como possui facilidade em projetar no drama construído pelo teatro, o drama da vida cotidiana porque seu cérebro desenvolveu a habilidade de sentir, através da capacidade de projetar eletricamente cada ação, como se nela estivesse (BBC, *A mente humana*; 2003).

Os detalhes emocionais revividos vocalmente aproximavam o ouvinte do contexto ao redor de cada fato e ele, como resposta, projetava seqüências de ações ditadas pela sua imaginação. Ações verbais, dramáticas e por isso mesmo, invisíveis e estimulantes ao pensamento.

ESSLIN complementou o raciocínio ao apontar o drama como “forma de pensamento, processo cognitivo, método por meio do qual podemos traduzir conceitos abstratos em termos humanos concretos ou mesmo armar uma situação para ver suas conseqüências”. (1977; p. 26).

A forma de abordagem que eu propunha se apoiava na fisiologia para redividir a voz, combiná-la com o pulsar da trilha e utilizar suas possibilidades de amplificação para tocar a percepção do ouvinte auditivamente, fazendo com que ele

se visse como agente condutor de uma ação imaginária, nascida de sua experiência. O elemento surpresa era a combinação da força rítmica da palavra do ator e da música que, dividindo o espaço em igualdade de condições, enriquecia o idioma teatral falado por ele e a história narrada.

Restava-me responder de que maneira a fisiologia poderia atuar para facilitar essa busca. Parte do caminho que me levaria à resposta, já havia sido percorrido através das interfaces que notei entre o prazer que existe por detrás da *mimesis*, a nossa necessidade de comunicar, o impulso que nos levava a dominá-la através do exercício da imitação e o teatro como a arte que as reúne para recriá-las quando o ator se apropria do idioma para torná-lo uma forma de expressão “extra-ordinária”.

O caminho que me faltava percorrer para encontrar a resposta passaria, certamente, pela observação funcional do corpo e a forma como a nossa natureza evolutiva tinha administrado qualidades e equacionado fragilidades, de tal forma a construir - com os feixes de detalhes de que dispunha - um processo onde cada um deles desempenharia seu papel na criação de uma representação verbal que, artística ou não, já nascia como expressão dramática das emoções humanas.

CAPÍTULO II:

A fisiologia como aliada

Tendo apontado algumas peculiaridades e associações científicas e artísticas em torno da comunicação verbal, de seu emprego no ambiente de estúdio e na sua prática, pelo ator, eu teria que agregar a fisiologia como aliada do processo.

Sabemos que o corpo humano é uma máquina funcionalmente magnífica. Ao analisarmos a conjuntura anatômica ímpar do pescoço, porém, a nossa eficiência evolutiva se torna indiscutível. Em nenhuma outra parte do corpo existe um número tão grande de estruturas vitais localizadas em área tão pequena. O pescoço contém, ao mesmo tempo, órgãos representativos de inúmeros sistemas diferentes, tais como cardiovascular, respiratório, digestivo e endócrino, além do próprio sistema nervoso central.

O pescoço é citado apenas pela diversidade de órgãos ali localizados para exemplificar o traço multi-funcional de todos os órgãos que compõem o aparelho fonador. Ele mescla estruturas primordiais, vitais, com formas de utilização secundária na qual a palavra falada está apoiada. Conseqüentemente, a anátomo-fisiologia respiratória nos contempla com as mesmas possibilidades de exercício prático – o que, definitivamente, não implica em igualdade qualitativa de resultados.

O fenômeno denominado voz nasce através do atrito entre duas pregas vocais e gás carbônico, obtendo como resultado a produção de sons que, possuindo ou não qualidade artística, partem e são regidos pelo mesmo princípio. A vocalização preenche parte importante do convívio humano que, em torno dessa peculiaridade, construiu uma relação onde a voz é utilizada enquanto uma das ferramentas que compõem a expressão verbal.

Através de uma associação entre as oscilações de ritmo cardíaco e respiratório, o corpo humano demonstra a sua plasticidade, adaptando-se às mais diversas variações ambientais. A adaptação corporal pela via da variação rítmica é a responsável direta pelas oscilações vocais que, transformadas em signos, também se tornam passíveis de interpretação, como partes do discurso. Sem dúvida, quando associadas ao código lingüístico, pequenas interjeições fazem parte de um mundo onde a comunicação é um elemento-chave de sua evolução.

Mesmo com esta dimensão, diante das funções vitais, a produção vocal é tratada como secundária pelo corpo. Quando é preciso escolher entre a qualidade de emissão da palavra falada e a manutenção de sistemas como o respiratório e o digestivo, a vida se impõe a tudo. O aparelho fonador é frágil, evolutivo e sofre interferência direta das adaptações que o corpo realiza para ajustar-se ao ambiente.

“A voz humana é uma aquisição do ser humano, pois não existe um órgão fonador propriamente dito. Sua produção é possível a partir da conjunção de vários órgãos dando origem ao Sistema Fonador. Assim, pode-se definir a fonética articulatória ou fisiológica como o estudo da adaptação para a fala de órgãos cuja função primeira está relacionada à manutenção da vida. A segunda função está vinculada à fisiologia da fonação que é uma adaptação à função fonatória de órgãos que desempenham outras funções vitais como a respiração e a deglutição. E, a partir da atuação harmoniosa e sinérgica dos órgãos mencionados, ter-se-á a formação do som vocal” (OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira, *Variações melódicas na voz de grande intensidade*, UFF/UNI-RIO). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF%2010.html> .

Profissional ou não, a voz pode ser apontada como “produto reciclado” de gás carbônico. Se o corpo possui uma demanda constante de oxigênio que se mantém ativa no curso da existência humana, a voz se constitui a partir das modificações que transformam ar expirado, em matéria prima de sua própria produção.

No curso, eu partia da fisiologia para, baseada nela, preparar a musculatura respiratória dos alunos. Assim, ao nos concentrarmos em aumentar o tônus da musculatura respiratória, melhorávamos substancialmente a absorção de oxigênio, que resultava no acréscimo da quantidade de dejetos, advindos da filtragem do

sangue. E a eliminação de monóxido de carbono através da expiração era a matéria prima que, quando atritada entre duas pregas vocais, transformava-se no produto reciclado voz. No caso dos atores, pela lógica, quanto maior a carga de gás carbônico para sustentá-la, maior poderia ser o aumento das demandas vocais que a manipulação dramática dos textos exigiria no quesito divisão.

A observação da fisiologia assimilava a regra de que, se a voz sofre influência direta da respiração, que por sua vez sofre influência direta do meio, ela poderia ser apontada como um dos mais preciosos agentes expressivos das emoções. Sua subordinação às reações corporais a transformavam num produto ímpar que representava sonoramente a busca constante de equilíbrio físico e emocional que está em curso em cada exercício vocal.

Assim, a plasticidade do aparelho fonador permite que ele esteja associado a sistemas vitais, dentre as quais destaca-se o intercâmbio de influências entre pulmões e coração. Se variáveis internas ou ambientais interferem diretamente na variação do ritmo cardíaco, ele, por sua vez, modifica a velocidade e a intensidade do ritmo respiratório, gerando as inúmeras variações de volume, intensidade e colorido de intenções utilizadas na comunicação. Todo o processo vocal nasce da respiração e da variação de volume que a coluna de ar expirado sofre, no momento em que o corpo reage a modificações ambientais, físicas ou emocionais.

Esse tipo de manejo disponibiliza a incrível variação vocal que possuímos para revelar nossos estados de alma. Arfamos, gaguejamos, hesitamos, suspiramos - modificamos o ritmo, o volume e a musicalidade da nossa forma de dizer, conforme o que nos vai ao íntimo. O corpo reage ao mundo e ao que sentimos, “polarizando na voz os estados emocionais” que compõem cada momento.

Baseada nisso, era possível dizer que a voz, enquanto produto do corpo, expressava suas necessidades, fossem elas físicas ou emocionais. Sendo assim, ao ouvi-las, as estaríamos assistindo. Assistir ao ouvir.

Assistir: como verbo intransitivo: estar presente, presenciar, participar ou: constatar, observar. Como verbo transitivo: secundar alguém em suas funções ou: auxiliar, ajudar ou ainda: acompanhar. Do francês assistère. (Porto Editora – Infopédia; copyright 2003-2005). [on line] Disponível na Internet via:
<http://www.infopedia.pt/homepage.jsp>.

Os resultados vocais dos atores do curso, por serem recebidos por intermédio das vias auditivas, estimulavam o ouvinte a acompanhar o texto sob a influência emocional do ator que, ao dominar técnicas vocais, agregando a elas dramaticidade, poderia transformar fatos cotidianos em tramas “extra-ordinárias”.

As construções dramáticas para cada texto criavam um ambiente onde o ouvinte se sentia capaz de “*estar ou ir em companhia de alguém*”, que estava vocalmente presente. A condução da ação feita pela voz levava o ouvinte a completá-las com imagens – as suas próprias, nascidas de suas memórias.

A análise do diretor teatral francês Patrick SCHMITT, diante dos áudios do projeto “*A Voz em Off*”, demonstrou que o ouvinte era capaz de assistir ao ouvir e, do meu ponto de vista, apontou a prosódia como meio de condução privilegiado. “Quero assistir *A Voz em Off*” comprovou ser uma afirmativa ousada e não um erro de formulação do idioma porque falava da possibilidade interna que todos temos de “assistir” aos nossos pensamentos, recordações e memórias.

A fala de SCHMITT apontava a voz como um agente condutor dos mais eficientes para as emoções. Essa afirmação, tão simples, delineou o meu papel de “regente” da expressão do ator, obedecendo a critérios que o unissem, enquanto solista, a seu instrumento (a voz), ao compositor (o escritor) e ao seu próprio corpo.

A captação pela via da audição, da forma como a fisiologia apontava, criava as condições necessárias para que os resultados vocais, em sendo tridimensionais - possuindo volume, portanto - continuassem sendo invisíveis. Essa particularidade acabava por estimular o ouvinte a buscar, dentro de si, imagens que concretizassem, através das emoções, a sensação tátil causada pela voz.

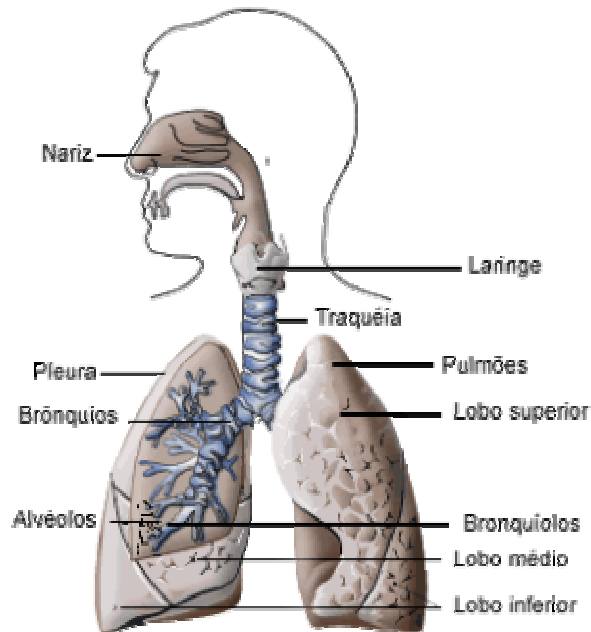
O apoio na fisiologia criava bases de recepção para o ouvinte. Era preciso agora pensar também no papel que desempenharia na sua relação com o falante.

2.1 – Um corpo que fala:

Respiração é tudo. Esta é a primeira coisa que ensino em qualquer curso de teatro. Para interpretar um personagem, é preciso descobrir a respiração dele, é preciso descobrir a maneira como ele inspira e a maneira como ele expira, falando dos outros e sobre os outros (BRITO, Sérgio; *A Voz Na Mídia*). [on line] Disponível na Internet via:
<http://www.opoderenergeticodavoz.fnd.br/artigos.html>

A respiração precisa ser tratada como elemento essencial - sem ela não há voz e nem há nada – não há começo porque não há vida. Uma respiração sadia é, em grande parte, inconsciente e automática, o que acaba por agravar as más posturas vocais e a tensão superior que costuma caracterizar esses casos.

Na intervenção proposta, o processo de preparação vocal partia da conscientização da alternância dos movimentos de inspiração e expiração. O funcionamento do sistema respiratório se baseia no fato de que os pulmões sofrem a ação dos movimentos da caixa torácica durante a respiração, já que eles são órgãos considerados passivos.



[on line] Disponível na Internet via:
<http://www.drgate.com.br/almanaque/atlas/respiratorio/respiratorio.htm>

Quando a caixa torácica se dilata no movimento da inspiração, cria-se um espaço, imediatamente ocupado pelos pulmões e quando ela se restringe, o ar é expelido de forma passiva.

A musculatura principal era apontada e reconhecida pela maioria dos alunos como composta pelos intercostais e diafragmáticos. A forma como o diafragma se movimentava durante a inspiração, aplainando-se e elevando a porção inferior das costelas, proporcionava a dilatação do ventre que, grosso modo, constituía o movimento costo-abdominal-diafragmático.

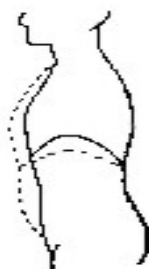
Na prática, grande parte dos profissionais de comunicação não possuía sequer as informações básicas acerca do funcionamento respiratório e se espantava com a sinergia de movimentos que proporcionava a expansão harmônica de toda a caixa

torácica que, por intermédio da região costo-abdominal e através da ação extensora da musculatura diafragmática, permitia o uso total da capacidade pulmonar.

Dentro do processo, eu achava importante apontar que a respiração costuma aumentar de frequência ao diminuir de intensidade com a passagem dos anos. Assim, da mesma forma que a alteração do ritmo e volume de ar respirado indicam o envelhecimento da voz, cenicamente, exercícios musculares específicos são necessários para resguardar o envelhecimento da voz do ator na vida real. Era importante marcar que, mesmo variando de indivíduo para indivíduo, o apoio da musculatura costo-abdominal desempenhava papel imprescindível na manutenção da qualidade respiratória e, conseqüentemente, vocal.

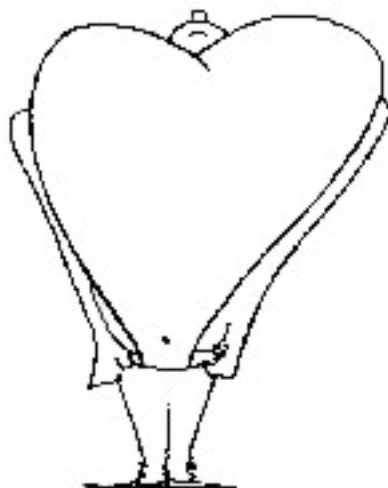
No ator, este domínio precisava combinar, além da extensão, precisão, sem a qual a divisão dos textos seria comprometida, a ponto de ser corrompida.

Essa preocupação adicional advinha do fato de que o esforço físico era determinante na modificação do ritmo e intensidade respiratórios, assim como a postura corporal. Eram apontados movimentos visivelmente relacionados com a inspiração como o bocejo e o soluço, por um lado e a tosse, o espirro e o riso, relacionados com a expiração, por outro. Dependendo, pois, da forma como o ator respirasse, nos seria possível “imitar” a fisiologia e a forma como ela reage ao ambiente e a emoção, usando a naturalidade em função do enriquecimento do texto.



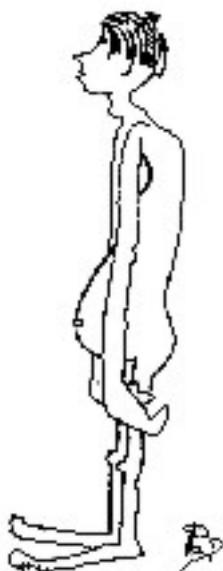
Tomada como referência, a fisiologia apontava que era preciso não apenas levar em consideração, mas também monitorar constantemente os níveis de tensão muscular. Isso porque, quando localizada na região superior do tronco, a tensão fazia com que a capacidade de armazenamento pulmonar dos alunos fosse subutilizada, o que se chocava frontalmente com o que a engenharia da natureza havia projetado no curso evolutivo da espécie humana, para a fonação.

A diminuição funcional da capacidade pulmonar humana acontece porque a musculatura da porção superior do tórax precisa ser estriada e de grande volume para proteger a caixa torácica, já que, dentro dela, estão os pulmões e o coração. Sua configuração muscular, voltada para a proteção de sistemas vitais, não prevê o alívio de tensões superiores e acaba dificultando o trabalho muscular de abertura das costelas flutuantes executado pelo diafragma. O resultado respiratório é conhecido:



Caricaturas: Instituto Nacional de Estimulação dos Surdos – INES. [on line] Disponível na Internet via: http://www.ines.org.br/ines_livros/11/11_009.HTM

Por outro lado, ao imprimir força excessiva sobre a musculatura abdominal ou intercostal, o corpo sofre outro tipo de arqueamento, tão pernicioso quanto o primeiro.



Caricaturas: Instituto Nacional de Estimulação dos Surdos – INES. [on line] Disponível na Internet via: http://www.ines.org.br/ines_livros/11/11_009.HTM

A visualização das posturas e as possibilidades de perda de oxigênio indicavam que o domínio da musculatura respiratória era uma meta a se buscar diuturnamente. Para tanto, desde o primeiro dia de aula, os alunos obedeciam a um programa de exercícios. Como primeira medida, eu pedia que todos se deitassem para que, ao observá-los, fosse possível registrar a que tipo respiratório cada um deles pertencia.

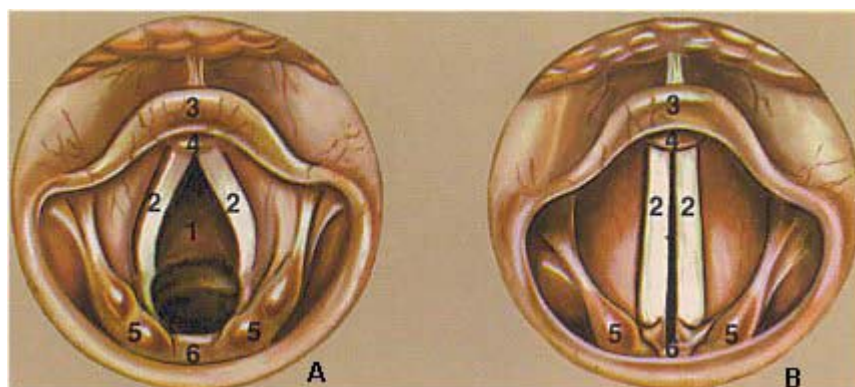
Todos os tipos respiratórios foram encontrados. Assim, tínhamos os:

- claviculares ou superiores: a inspiração é realizada superiormente, causando tensão da musculatura peitoral e laríngea;
- abdominais ou inferiores: expansão da região inferior;
- mistos: pouca movimentação das duas regiões acima citadas durante a inspiração;

- completos ou costo-abdominais-diafragmáticos: o mais completo tipo respiratório, tanto para a palavra falada, quanto para o canto.

Após esse primeiro estudo, cada um deles sabia seu tipo respiratório e tinha a sua meta de evolução a seguir.

Para o ator era importante ultrapassar as próprias dificuldades e localizar, ainda que de forma abrangente, os órgãos e sistemas nos quais a palavra falada estava inserida, priorizando a compreensão de seus elementos principais. Era explicado, portanto, que a anátomo-fisiologia aponta as cordas ou pregas vocais como partes do aparelho fonador e que elas se situavam lado a lado, dentro da laringe, na altura do pescoço. Que, durante a respiração, elas se abriam dando passagem ao ar expirado (gravura A) para, no momento da fonação, se movimentarem em direção ao centro da laringe, obrigando o ar expirado a projetar-se para fora, através do pequeno espaço vertical que resta (gravura B) – o que permite que as cordas vocais vibrem.



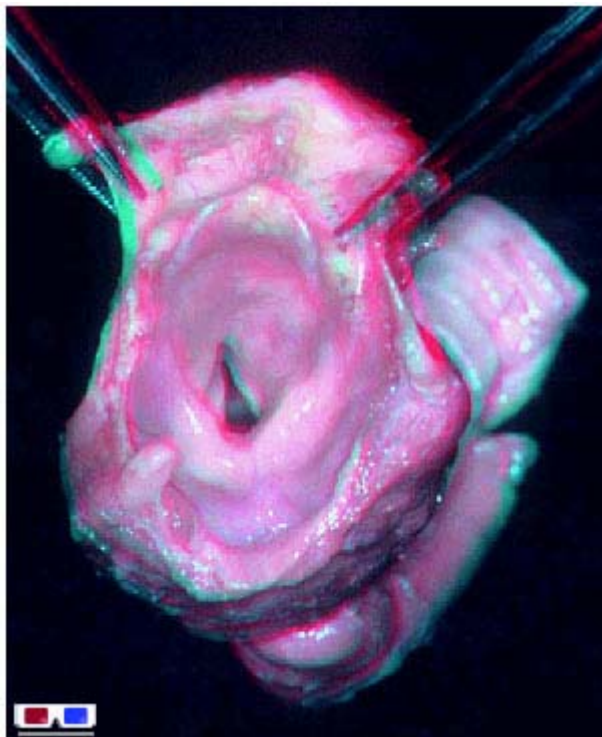
Imagens laringoscópicas da laringe:

A)-Glote na posição de repouso; B) Glote durante a atividade.

1)-Glote; 2)-Cordas vocais; 3)-Epiglote; 4)-Comissura anterior; 5)-Cartilagens aritenóides; 6)-Comissura posterior.

[on line] Disponível na Internet via:

<http://www.corpohumano.hpg.ig.com.br/respiracao/laringe/laringe.html>



(Pregas vocais em sua inserção laríngea)

[on line] Disponível na Internet via: <http://www.hcnet.usp.br/otorrino/arg43/tri.htm>

THE USE OF 3D- IMAGES IN THE STUDY OF THE ANATOMY OF THE LARYNX

Como a fisiologia atua sobre fatos, eu afirmava que contávamos com um aparelho fonador que, ao re-aproveitar o ar expirado, fazia da voz um produto nascido do aproveitamento de dejetos químicos produzidos pelo aparelho respiratório (gás carbônico).

Ao falar do assunto dessa maneira, os alunos reagiam como se a “capacidade humana de vocalizar sons através da voz” estivesse sendo apontada como algo absolutamente primitivo e, provavelmente, desagradável. De algum modo parecia difícil entender que, ao contrário, essa fragilidade é que tornava a voz um produto notável que, ao sofrer alterações provenientes dos sistemas vitais, criava variações que conseguiam abarcar e traduzir o que somos, sofremos e evoluímos.

O sistema de variações tem um funcionamento tão sincronizado com o ouvinte que, a cada mudança do ritmo respiratório ele percebe um “que”, uma nota

dissonante na prosódia do discurso do falante, que “traí” suas emoções, fazendo-se tradutora de seu estado interior.

Este “vazamento de informações” decorre de alterações respiratórias físicas, para os quais não há controle total e que modificam o ritmo e a intensidade funcional da palavra dentro do discurso, não importa se dramático ou não, artístico ou não, profissional ou não.

Se para o comunicador profissional essa regra é dura, para o ator ela poderia transformar-se num fio de machado sobre o seu pescoço. Sem ter consciência do processo físico que está em curso, o ator poderia perder o controle sobre o seu corpo, adoecendo ao sacrificar-se em nome da arte.

A profissão me impôs o hábito de sempre levar em consideração as regras impostas pelo funcionamento corporal, tendo no sistema nervoso central o líder supremo. O trabalho artístico pedia apenas que eu as ajustasse porque para o cérebro, pouco importava que tais ou quais sacrifícios corporais fossem justificados através da arte ou o que quer que fosse – o que é perfeitamente compreensível quando se tem a responsabilidade de manter a sobrevivência, a saúde e o equilíbrio do corpo, adaptando-o a tantas variáveis.

No caso específico da voz era preciso conviver com regras claras para que não se criasse nenhum impedimento na relação entre a coluna de ar laríngeo e o atrito administrado pelas pregas vocais. Eu bem sabia disso. Nada pode justificar o sofrimento do ator quando se percebe afônico e sem o comando de seu instrumento de trabalho. Ao optar por mostrar as fragilidades do aparelho fonador, eu queria que ele aprendesse a interagir com a fisiologia e não mais tentar digladiar-se com ela.

Era importante marcar que, exatamente por não considerar a voz como parte de um sistema vital, o cérebro interpretava suas oscilações como partes de um contexto relacionado à comunicação humana.

O meu trabalho com o ator partia deste mecanismo como a fonte que geraria as oscilações emocionais que queríamos incluir nas narrativas. A norma, então, era de que todas as aulas deveriam se iniciar com exercícios específicos para a ampliação da capacidade respiratória e controle da coordenação fono-respiratória. Parti do ponto onde a sinergia de movimentos constituía a base que equilibrava a saída de ar e a emissão sonora.

Na grande maioria dos casos, o que eu tinha para o começo do trabalho não partia de força muscular, nem tão pouco do controle sinérgico de movimentos. As divisões para o texto ocorriam não com o nobre motivo de defender verdades, mas para “caberem” na carga de ar que o ator detinha, o que, além de não garantir qualidade da expressão, gerava sacrifícios desnecessários.

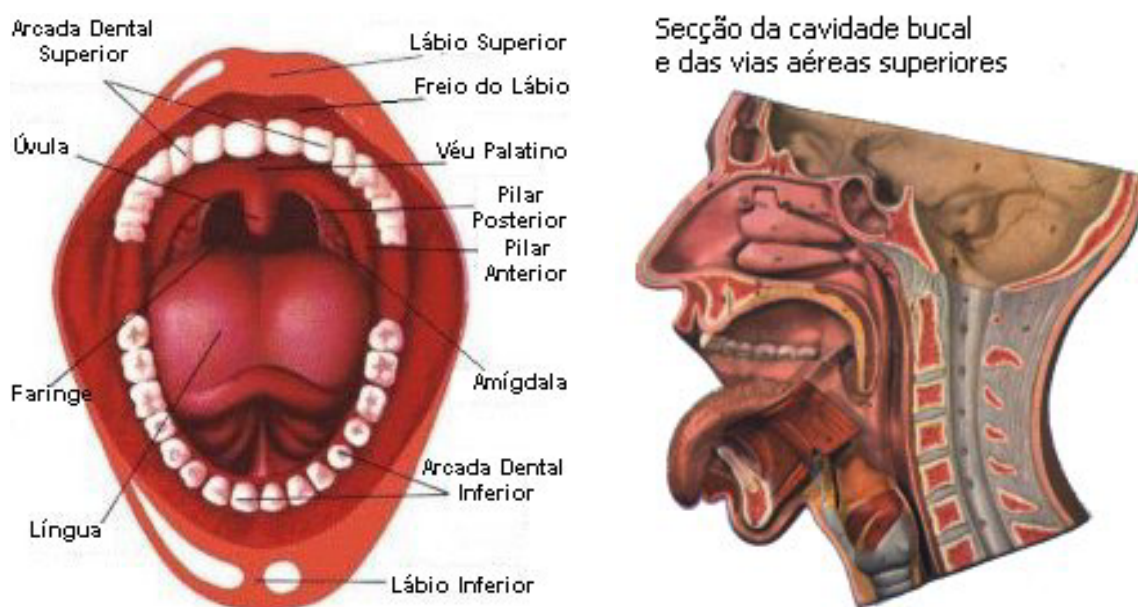
2.2 – E como fala...

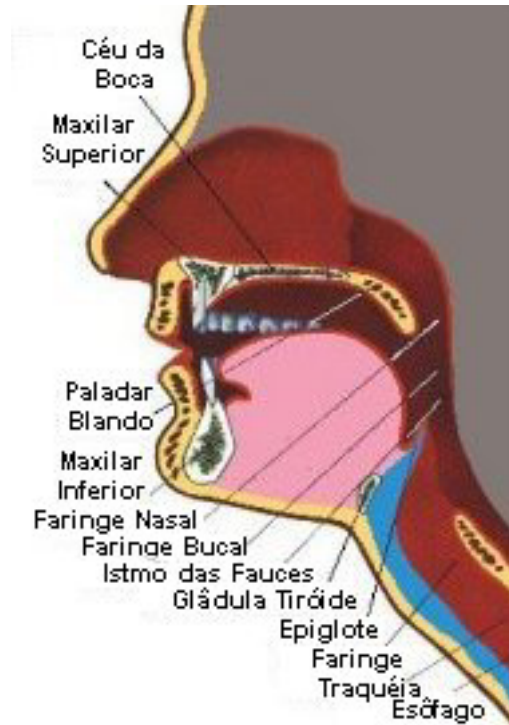
Com algum suporte do funcionamento respiratório e vocal, eu poderia me voltar para situar a articulação da palavra. Os órgãos articuladores, porque também são responsáveis pela mastigação e a deglutição, fazem parte de outro sistema vital: o digestivo.

Quando, enquanto porta de entrada, os órgãos do aparelho digestivo estão ociosos, seu pronunciado sentido tátil, mobilidade e agilidade são aproveitados através de uma diferenciação específica, voltada para movimentos articulatorios que são produzidos a partir do som da voz. É exatamente por isso que, em rápidas pinceladas, o sistema digestivo também precisava ser entendido pelos alunos.

Grosso modo, ao sair da laringe, o ar entra na faringe, deparando-se com a entrada para a boca e as fossas nasais, localizadas nesta porção de tecido. A sinalização desta “encruzilhada” de cavidades é dada pelo véu do paladar que, ao permitir a circulação livre do ar, possibilita também a emissão dos sons nasais. O véu do paladar, portanto, ao impedir a passagem do ar pela cavidade nasal, obtém os sons orais do idioma. Bons exemplos para a diferenciação de sons nasais e orais estão presentes na articulação das palavras “Ata” e “Ana”.

A cavidade oral funciona como o maior órgão de ressonância humano. A relação entre essa caixa e os órgãos que lhe fornecem limites anatômicos produz o som articulado, através de modulações vocais. Por isso, os alunos precisavam entender a boca enquanto um órgão do aparelho digestivo capaz de diferenciar movimentos, adequando-os à motricidade oral.





[on line] Disponível na Internet via:
<http://www.corpohumano.hpg.ig.com.br/digestao/boca/boca.html>)

Era necessário que os alunos soubessem que a boca constitui um conjunto de estruturas responsáveis pela mastigação, deglutição e fonação, ou seja, que fazia parte de sistemas vitais por estar relacionada à lubrificação, proteção física, limpeza mecânica dos dentes e ação antibacteriana. Assim, era preciso desvinculá-la de suas funções principais para tê-la disponível para a articulação dos sons, na fala.

Seus limites com outros órgãos também deveriam ser aprendidos:

- anteriormente: os lábios;
- inferiormente: soalho da boca;
- lateralmente: bochechas;
- superiormente: palato duro e mole;
- posteriormente: pilares do véu do paladar e úvula.

Minha preocupação era a de marcar que a produção do som articulado era uma especialização humana, já que, afinal, muitos animais são capazes de produzir

sons. Porém, só a nossa espécie consegue diferenciar vocalmente pequenas unidades sonoras, unindo-as sob a forma de um código lingüístico complexo. O que, pois, para outros animais é visto como som, para nós ganha o nome de fonema.

Tomando a boca como referência de localização, os pontos articulatorios, da frente do rosto para dentro, possuem esta diferenciação:

- bilabiais (/p/, /b/ /m/);
- labiodentais (/f/. /v/);
- linguodentais (/t/, /d/, /n/);
- alveolares (/s/, /z/, /l, /r/);
- palatais (/ s'/= [x], /z'/ = [j], /l'/ = [lh] e /n'/ = [nh];
- velares (/k/ , /g/ = [gue] e /rr/).

Ocorre que, como esses padrões de movimentos não eram suficientes, os sons foram sub-divididos em orais e nasais, surdos e sonoros, de acordo com a cavidade utilizada para produzi-lo e da vibração ou não das pregas vocais. As possibilidades de diferenciação de movimento dos órgãos que compõem o espaço bucal mapearam a articulação humana. Partindo dessa estruturação exígua de espaço físico ela, extraordinariamente, cria todas as possibilidades idiomáticas de abordagem sonora.

A participação essencial da boca, tanto na digestão quanto na articulação, denotava o tônus muscular como base para o funcionamento eficiente das funções vitais de mastigação e deglutição e, conseqüentemente, da articulação. Em relatos onde existem queixas de cansaço muscular oro-facial, por exemplo, deve-se suspeitar em primeiro lugar de hipotonia advinda de problemas mastigatórios.

Não foram poucas as queixas de cansaço facial que recebi de atores, principalmente depois da apresentação de espetáculos onde a articulação era muito exigida. Para todos eles, o trabalho articulatório seguia o de preparação muscular.

2.3 - A preparação articulatória:

... Cada vez que vou sublinhar uma boa frase minha língua se torna pastosa e a respiração desordenada me estrangula a garganta. Admiro Molière e seus comediantes, que sabem fazer tudo o que não posso por mais rei que eu seja – Luís XIV (CARVALHO, Enio; 1989; p. 60).

Eu não via meios de, sem essas pequenas noções de anatomia ensinadas aos alunos, mostrar-lhes o quão importante era modificar a associação entre os mecanismos de voz, fala e de seus respectivos sistemas vitais. A exigüidade de espaço oral e sua funcionalidade peculiar não costumavam perdoar quaisquer erros de abordagem. Exatamente por isso, os alunos precisavam aprender não só a reaproveitar, como também otimizar a utilização de órgãos voltados para o funcionamento de sistemas vitais. No nosso caso, esta era uma tarefa ingrata e de manejo difícil porque voz, fala e linguagem eram mecanismos que se confundiam pela própria precisão sincrônica de funcionamento que apresentavam.

A prática artística me conduzia de volta à essência da minha profissão. Entender o desempenho da linguagem dentro do contexto humano dependia muito do nível de consciência que se poderia construir acerca de seu papel na comunicação. E eu sabia qual era esse papel e o que representava a perda de cada um de seus elementos.

Era preciso utilizar o poder criativo da linguagem para compreender a forma e a facilidade com a qual as pessoas lidavam com o código para, ao mimetizá-lo, o incorporarem ao seu cotidiano de ações para, a partir daí, transferir a naturalidade

dos resultados para a prática dos atores, assim como na vida. ARISTÓTELES traçava referências semelhantes, na *Poética*:

... Duas causas, ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (...) que por imitação aprende as primeiras noções (...). Os homens se comprazem no imitado (...) tal motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas (1973; p. 203).

Diante da força milenar desta descrição de ARISTÓTELES, entrávamos na prática tentando obedecê-la, o que nos obrigava a desenvolver musculaturas faciais que aliassem explosão e prontidão, de tal modo atender às demandas articulatórias com perfeição. Dominar para mimetizar era a norma.

Ao tomarmos a boca como exemplo, sua importância era conferida pelo fato de ser a porta de entrada de alimentos para o aparelho digestivo, vista pelo cérebro, portanto, como vital para a nutrição corporal. Qualquer trabalho voltado para estimular estas musculaturas deveria partir de uma mastigação e deglutição eficientes, exatamente por estarem ligadas à função vital – priorizada pelo cérebro.

Todos os alunos pareciam achar a explicação muito simples. Tão simples que poucos viam que a urbanidade que inventava alimentos ralados e macios, não era compatível com o desenvolvimento da força muscular que necessitávamos dominar para articular o som com eficiência. Sem que houvesse dedicação para que interferíssemos em hábitos, mesmos os mais simples, o momento de reunir os dois segmentos mecânicos, dando-lhes sincronidade, não aconteceria.

2.4 - A coordenação fono-respiratória:

Quando decidi particularizar o trabalho do ator, aumentei o nível de exigência para os exercícios de ampliação da capacidade respiratória, adequando-os à

demanda de seu exercício profissional. Todos os alunos foram então trabalhados com o objetivo de obterem aumento do desempenho da musculatura respiratória, notadamente a diafragmática.

A rotina incluía:

- 1 - A pesquisa do tipo respiratório de cada indivíduo;
- 2 - A instalação do tipo respiratório costo-abdominal-diafragmático em todos os alunos presentes;
- 3 - Exercícios para a automatização do tipo respiratório;
- 4 - Exercícios para aumentar a força muscular da região.

Como todos os exercícios faziam parte de um processo era comum, pois, passar de um para outro sem interrupções. Assim, todos os alunos iniciavam as aulas deitados, respirando normalmente. Uma por uma, as respirações eram analisadas e nomeadas, com o pedido de que cada aluno guardasse seu tipo respiratório de memória para discussão posterior. Para aqueles que apresentavam tipos respiratórios que diminuía a carga de recebimento de oxigênio, era apresentado e instalado o tipo costo-abdominal diafragmático.

A indicação de busca de adequação individual era contínua. Muito embora os exercícios musculares fossem indicados para o conjunto dos alunos, sua cobrança e acompanhamento permaneciam inalteradamente individuais, fazendo parte da construção do controle interno de cada um. Ainda fazia parte do mesmo processo, pedir-lhes que:

- Em decúbito dorsal, os alunos respirassem enquanto eu, individualmente, utilizava a minha mão como peso, pressionando o diafragma para aumentar-lhe a força muscular aos poucos; a esse exercício era agregado o uso de um quilo de feijão ou

arroz sobre a musculatura diafragmática, durante 15 minutos diários, em casa, para desenvolver uma rotina de exercícios físicos, mesmo em dias em que não havia aula;

- Que fizessem uso de um elástico de 10 cm de largura ao redor das costelas flutuantes, primeiro em decúbito dorsal (posição de repouso) e durante 15 minutos. O desempenho muscular era observado posteriormente para que o nível de exigência pudesse, ao evoluir, ser acompanhado com mudanças para a posição ereta, além de acréscimo ao tempo de uso.

O objetivo desses exercícios era o de dificultar a expansão muscular diafragmática, para que o esforço despendido pelo corpo gerasse um aumento de massa muscular e, conseqüentemente, uma explosão mais eficiente.

Como resultante direta, o movimento respiratório era expandido e o volume de entrada de ar ampliado quando a faixa era retirada. A lógica era de que quanto maior a quantidade de oxigênio inspirado, maior também eram as possibilidades de gerenciamento para o monóxido de carbono – matéria-prima para a emissão da voz que sustentava a palavra falada. Esse aumento de capacidade devolvia a respiração ao lugar de aliada, para que a divisão do texto pudesse estar voltada para construção de uma expressão oral para a emoção.

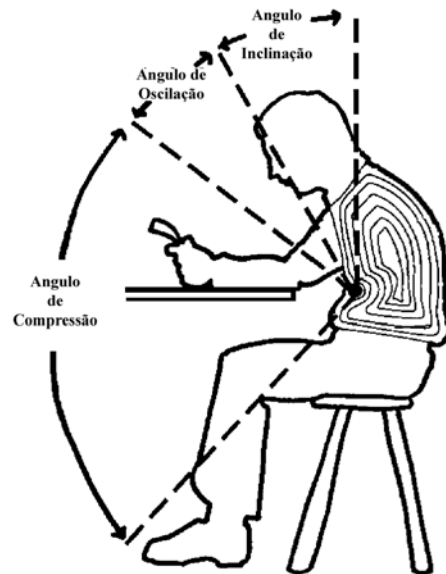
Ao equacionar a questão muscular, o trabalho de divisão de contornos dramáticos para a expressão oral do ator aparecia como prioridade. Porém, a escolha da divisão exata dependia da emoção que a voz revelaria.

Partindo do pressuposto fisiológico de que qualquer modificação física acarretava oscilações respiratórias que transparecem vocalmente, me dediquei a observá-las, partindo do próprio eixo corporal e passando a pequenas oscilações

vocais, pausas e hesitações como fontes reveladoras de estados internos que poderiam ser revelados através da voz. Era preciso utilizá-los todos para se fazer um contorno emocional perceptível ao ouvinte.



(eixo corporal; postura ereta)



(diagrama da teoria postural)

[on line] Disponível na Internet via:
<http://www.osteopata.it/consultazione.asp?Id=35&canale=6>
<http://users.chariot.net.au/~posture/>

O controle muscular consciente do diafragma era o primeiro passo para o desenvolvimento da coordenação fono-respiratória. O diafragma, mesmo podendo sofrer contrações involuntárias por via de impacto, possuía um cotidiano de utilização marcado pelo controle muscular voluntário. Este processo, porém, funcionava notadamente sob equilíbrio frágil.

[...] as causas mais prováveis da irregularidade na vibração das pregas vocais sejam a oscilação na contração muscular da laringe e do sistema respiratório, a turbulência do fluxo de ar [...], as assimetrias nas propriedades mecânicas e geográficas das pregas vocais [...] a movimentação do muco sobre a mucosa das pregas vocais corroboram (os) autores (quando) afirmam que as propriedades mecânicas das pregas vocais e do fluxo aéreo translaríngeo poderiam produzir sons oscilantes de alta dimensão de caos (BEHLAU, Mara; 2001; pág 36).

Como conseqüência, a coordenação fono-respiratória assumia, no corpo, um papel moderador e regulador da relação entre inspiração e fonação, através do ar expirado. Como cada emoção tem a sua forma própria de afetar o corpo, a busca de coordenação faz com que a respiração sofra modificações de fluxo aéreo, reveladas através da voz e pela forma como as relações entre respiração e emoção interferem na divisão do texto oral.

Outro ponto a ser anotado situava a divisão para o texto como o meio através do qual valorizam-se momentos específicos. No meu caso, o uso adequado da respiração abria o espaço necessário para que as pausas sustentassem a circunstância emocional necessária para a construção verbal dramática.

À automatização das regras gráficas para o acompanhamento de telejornais, já explicadas anteriormente (p.55, 56 e 57), eu fui agregando outras marcas para a voz que a relacionavam com a pontuação e a emoção com a qual o texto seria conduzido.

Exemplos:

- seta para cima era indicativa de continuidade;
- seta para baixo era indicativa de finalização;
- uma barra inclinada indicava as vírgulas;
- duas barras inclinadas indicavam ponto;
- uma seta curvada para baixo dava a indicação de que o texto pedia continuidade dramática, apesar da pontuação gráfica.

A criação de indicações visuais claras mapeava o trabalho e fornecia para os alunos as regras escolhidas para a divisão de cada texto. Era a “deixa” para a entrada da diva: A voz.

2.5 - A voz articulada:

“Por trás de cada gesto corporal e vocal, encontrar-se-á a força de uma palavra (de um signo lingüístico), evidenciando, em maior ou menor grau, o valor da associação existente entre a criação do vocábulo e o gesto vocal” (Domingos Sávio Ferreira de Oliveira, fonoaudiólogo; UFF, UNIRIO; *Variações melódicas da voz*).

A noção de voz está relacionada à fidelidade, traduzindo momentos vividos e verdades íntimas através de detalhes. Qualquer ação pode ser agente causal de oscilações vocais, portanto.

É importante lembrar que a definição de drama está presa à ação - que é parte essencial do teatro, tanto quanto é essencial também a sua negação, cujo argumento nega o teatro do século XX. A voz, que pode ser denominada como um dos melhores meios de expressão para a ação dramática, na imobilidade verbal do antidrama - como no caso de Ionesco e Beckett - desempenha um papel mais complexo, ao fugir do diálogo bipolar. Todas estas possibilidades só existem porque o teatro se expressa através de um idioma “extra-ordinário” que se apóia em referenciais da língua materna para externar-se através de um código conhecido por uma dada comunidade. A fonoaudióloga Lúcia H. GAYOTTO, em seu livro “*Voz: Partitura da ação*” sugere que “ouvir a dimensão criadora da voz do ator é um deixar-se afetar por uma ação vocal que se constitui, a um só tempo, de recursos vocais e forças vitais”. (1997, p. 20). É verdade. A ação vocal posta em prática na construção de uma ação dramática precisa ser envolvente e emocionante. No nosso caso específico, ela era um tudo que se certificava continuamente do funcionamento conjunto e sinérgico da sua extensa lista de detalhes.

Numa rápida recapitulação, o trabalho partia da preparação respiratória dos alunos e estava voltado para a criação de locuções dramáticas. A dificuldade de colorir e criar tessituras vocais que reportassem a personalidades, vivências,

circunstâncias e pensamentos verossimilhantes, levou-me a usar como apoio, além do texto e em função da interpretação, o domínio da musculatura respiratória como suporte para as variações vocais necessárias para a composição oral expressiva. Era a melhor maneira de não expor o ator a agressões e sacrifícios desnecessários.

Eu percebia que a vinculação da dramaticidade do texto à fisiologia do corpo facilitava a expressão de emoções feita pelo ator, que recriava – ou como dizia ARISTÓTELES, imitava – ações ou alterações das posturas físicas que, ao causarem modificações na passagem do ar pelo laringe, estavam por trás das oscilações da voz. Para tanto, era preciso retratar o momento íntimo de cada personalidade humana que teria como única testemunha a voz e as suas formas de expressão.

Por outro lado, o trabalho com a emoção não poderia subtrair ou mesmo minimizar o conteúdo informativo do texto para, desta maneira, fazer jus à intenção de seu autor. Para tanto, o trabalho com o ator deveria privilegiar a técnica vocal a ponto de transformá-la em parte de seu pensamento, de sua pessoa e de sua personalidade. A arte retórica e a arte dramática funcionariam associadas, em prol do enriquecimento da mensagem.

Esta relação de pensamento me atraiu de imediato: O drama é definido como ação e a voz, ao ser atravessada por qualquer ação (não importa sua origem), sofre oscilações que demonstram uma reação. Fazia parte da nossa natureza revelar ações dramáticas através da voz e STANISLAVSKY, em “*A construção da personagem*”, apontava isso:

Estar bem de voz é uma benção não só para a primadona, mas também para o artista dramático. Sentir que temos o poder de dirigir os nossos sons, de comandar sua obediência, saber que forçosamente transmitirão os menores detalhes, modulações, matizes da nossa criatividade! (1986;p. 117).

Antes, portanto, de produzir, era preciso ensinar o ator a ouvir. Não apenas ouvir o texto e as formas diferentes de dizê-lo, mas ouvir o corpo e a necessidade de respirar neste ou naquele momento. Só assim era possível construir uma coordenação entre fonação e respiração que fosse admitida como fisiológica pelo corpo.

Exercício Específico:

- Deitado, após os exercícios respiratórios, acompanhar com o sopro, a voz do cantor numa música, como se fosse um assobio sem som. Atentar para que o ato de respirar continue sob controle absoluto, por mais que a música varie em tempos e ritmos;

Era o momento de trabalhar a musculatura responsável pela emissão da voz. Pensei em exercícios que pudessem seguir uma linha que unisse o relaxamento produzido pela respiração ao aquecimento por alongamento das estruturas vocais. Eu tentava demonstrar desde o início que dor e mal estar eram sinais de mau uso do aparelho fonador. Ao final dos exercícios os atores deveriam estar descansados e relaxados, mas também alongados e aquecidos.

Mantendo a posição horizontal:

- Bocejar e espreguiçar;
- Inspirar. Expirar com forma bucal de /a/ áfono;
- Inspirar. Expirar com forma bucal de /a/ com apenas um sopro de voz, como num bocejo;
- Bocejar e alongar;

- Tom fundamental nasal e contínuo (tom fundamental é o som vocal mais puro e vibrante);
- Iniciar fazendo o tom fundamental. Passá-lo lentamente de nasal para oral;
- Mantendo a boca aberta, aquecer e alongar o véu do paladar através da modificação da saída de som de nasal para oral, repetidas vezes;
- “Mastigar” o som exageradamente, de tal modo que ele varie do nariz para a boca (o movimento exagerado tem por objetivo iniciar o aquecimento das estruturas mastigatórias/fonatórias e não pode deixar de ser exigido);
- Bocejar e espreguiçar;
- Cerrar os dentes e protruir os lábios (bico) à frente para depois movimentá-lo para a direita e a esquerda;
- Intercalar beijos “estalados” e justos, para depois colocar os lábios entre os dentes para que pareçam beijos murchos;
- Com os lábios cerrados, colocar a língua entre lábios e dentes, passando-a nos quatro quadrantes da boca (inclusive os terceiros molares)
- Movimento do bochecho;
- Bocejar e espreguiçar;
- Entreabrir a boca e não permitir que haja movimentos de mandíbula. Emitir o som /g/ repetidas vezes;
- Som oral em /a/ contínuo (médio), sem permitir que o ar residual seja acionado;
- Utilizar apoio diafragmático para ir aumentando o volume de voz;
- Bocejar e espreguiçar agora emitindo um longo /i/ (utilizo o corpo como auxiliar para o alongamento total das pregas vocais).

Quando de volta à posição ereta, cada aluno - então já aquecido e alongado - deveria preocupar-se em projetar sua aprendizagem, diante de trabalhos práticos voltados para atividades que envolviam a relação entre respiração, fonação e pausas, de tal modo que ele percebesse e manipulasse todos os recursos do processo como partes integrantes e importantes do discurso. Ou seja, mesmo o silêncio deveria ser visto como uma forma de comunicação.

Permanecer vocalmente aquecido também era uma necessidade, à medida que o trabalho não se desenvolvia apenas ao redor da própria performance. Aprender com as dificuldades de desempenho dos colegas era parte importante para o “refinamento” das percepções, notadamente as auditivas; assim, era bastante normal a convivência com a emissão do “tom fundamental” de cada aluno.

O trabalho de preparação muscular era intenso, contínuo e o nível de cobrança, muito alto. A lógica que a fisiologia me impunha, porém, era implacável: para o cérebro, a atenção principal estava voltada para os sistemas vitais, por motivos óbvios. Como voz e fala não fazem parte desta categoria, o meu melhor meio de acesso era o de respeitar as mesmas prioridades e conseguir, através do aumento da carga de oxigênio, um volume maior de monóxido de carbono que pudesse ser utilizado tanto na produção do som vocal, quanto no domínio muscular diafragmático.

Esse domínio facilitaria o trabalho de divisão do texto e expressão emocional do discurso. Basear um trabalho artístico na comunicação oral, portanto, implicava em não criar nenhum impedimento de ordem funcional que pudesse desviar o cérebro da criação artística em si.

Ao dominar o funcionamento da musculatura e suprir de oxigênio o corpo, as possibilidades de manipulação e combinação de formas vocais para a palavra do ator pareciam multiplicar-se.

Percebi então que a narração que estava sendo desenhada partia da combinação das fragilidades humanas despidas e reveladas através da voz. O que nos torna expressivamente únicos, portanto, surge da influência que a emoção detém sobre a respiração e, conseqüentemente, da emissão vocal. Imaginar uma manipulação adequada que servisse de base para transferir grandes doses de emoção para a fala “extra-ordinária” do ator passava, necessariamente, pela observação dos desequilíbrios internos (físicos ou emocionais) que criavam as oscilações respiratórias que constituíam a riqueza do nosso material vocal. Estas oscilações estruturavam a capacidade do ator de metamorfosear-se na ação verbal que defendia, ao narrar o texto. No livro “*Voz: partitura da ação*”, GAYOTTO afirma:

Esta voz capaz de metamorfose pode se materializar nas nuances dos recursos vocais trabalhados para aquele personagem. As palavras na ação vocal são como estratégias para se alcançar um determinado objetivo, uma intenção para transmitir um subtexto, para estar em situação. (1997, p. 35).

Assim, de nada me serviria uma musculatura potente, se um intenso trabalho de percepção auditiva não fosse desenvolvido para que o ator pudesse detectar estas variações e a forma como elas aconteciam. Do ambiente emocional do qual emerge esta palavra eu teria que somar a observação de modificações respiratórias para que o ator estivesse apto para caracterizá-la ao enriquecê-la através da prosódia, divisão e entonação.

O casamento indissolúvel entre ação corporal e verbal poderia ser explorado ao máximo se, através de combinações das mídias já existentes, eu pudesse amplificar, com os recursos de áudio, todas as fragilidades vocais que caracterizam

a emissão da palavra humana, expressando-as através do ator. Por isso todos os detalhes técnicos precisavam ser exercitados e dominados.

2.5.1- A dicção:

O trabalho de dicção buscava unir naturalidade a preciosismo articulatório. Não era suficiente que o ator articulasse corretamente a todas as palavras se não o fizesse com uma medida de naturalidade que resultasse na sua aproximação do ouvinte. Era preciso criar um ambiente que proporcionasse empatia entre os dois lados, para que o ouvinte quisesse receber a voz do ator, sem permitir, no entanto, que a aproximação demasiada quebrasse o encanto entre eles.

O processo se iniciava com exercícios voltados para o domínio sonoro do idioma, através da repetição de suas possibilidades articulatórias. Para criar a impressão de fala coloquial e aproximar narrador e ouvinte, as técnicas de dicção utilizadas pelo telejornalismo na leitura de notícias eram treinadas.

Exercícios de destreza articulatória foram necessários para que a primeira demanda fosse satisfeita. Os exercícios que utilizei diferiam um pouco dos relatados por STANISLAVSKY porque, como eu buscava particularmente um domínio capaz de construir sentido para narrativas orais, seria melhor começar imediatamente a relacionar a forma bucal do ator à produção do som através de exercícios de fonética. Assim, eram dadas listas de palavras que deveriam ser “decompostas” em seus menores fragmentos – os fonemas – o que estimulava a destreza articulatória necessária para a construção de uma percepção auditiva eficiente para o receptor.

No exemplo de decomposição do nome /a/ /n/ /a/, a ordem deveria ser cumprida com destreza articulatória e rapidez suficientes para que fosse possível entender a composição sonora “Ana”.

Para trabalhar com uma dinâmica de ritmo de leitura capaz de motivar a todos, introduzi gravações de comerciais de 15, 30, 45 e 60 segundos. Ficava claro para o aluno-ator que ele deveria dominar o ritmo articulatório e falar sob o “domínio do cronômetro” se fosse necessário, sem que o pouco tempo interferisse nas qualidades articulatórias e cênicas, além da naturalidade empregada na leitura do texto.

Peça: SPOT 60"
Título: "VIADUTO NELSON DAHIA"

Programa inicia com a vinheta "Onde tem Bahia, o Governo chega lá".

Apresentador:

Aumente o volume do rádio, porque eu tô chegando com notícias sobre as melhorias do trânsito feitas na cidade de Salvador.

No último dia 26 de fevereiro, foi inaugurado o Viaduto Nelson Dahia, ligando as avenidas Paralela e Tancredo Neves, um dos pontos de maior fluxo de veículos da cidade de Salvador. Essa parceria entre o Governo da Bahia, a Prefeitura de Salvador e o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) melhorou o trânsito.

1/2 → 30" Entra vinheta "Mais tranquilidade, tá chegando, tá chegando, tá chegando".

Com um investimento de mais de R\$ 9,5 milhões, o Viaduto irá facilitar muito o trânsito na via, por onde passarão mais de 40 mil veículos por dia. E essa não é uma ação isolada. A parceria Governo-Prefeitura já realizou uma série de intervenções nessa região, como o alargamento de diversas pistas. Então aproveite, porque a partir de agora você vai chegar mais rápido em casa. Onde tem Bahia, o Governo chega lá.

60"

Nenhuma regra de dicção poderia surtir efeito, porém, sem que se adicionasse à palavra o poder da retórica. ARISTÓTELES, mais uma vez, através de *A Arte Retórica* e *A Poética*, aponta o caminho para o domínio vocal do discurso

quando aponta a elocução (*léxis, elocutio*) como uma das cinco fases essenciais de preparação para a sua apresentação. Assim, desde a teoria retórica clássica, a elocução possui a função de colorir o texto, demonstrando que através da escolha e do uso de apoios eficientes para as palavras, pode-se dar vida a idéias e pensamentos.

2.5.2- A retórica aplicada ao texto:

A retórica busca o conhecimento dos meios formais que possibilitam moldar um discurso à nossa intenção. Sendo assim, mais do que uma técnica, a retórica é um exercício artístico que deve informar e emocionar ao ouvinte ao mesmo tempo.

O princípio da retórica reside na valorização do discurso e na preocupação de adequá-lo à platéia. Embora os textos escolhidos muitas vezes não mostrassem a plasticidade que possui o trabalho dramático, eu poderia retirar dela a preocupação com a compreensão da platéia e investir em apoios que resultassem na criação de um sentido emocional que servisse de base para a compreensão das informações contidas no texto.

Transformar narrativas de fatos num testemunho com corpo dramático requeria, em primeiro lugar, que o ator compreendesse o sentido de cada informação. Ele precisava estar consciente de sua importância como intermediário do domínio expressivo das emoções, para que o ouvinte pudesse valer-se dele para ter acesso à mensagem.

Todo tipo de texto passava por esta análise preliminar que se iniciava pela compreensão de detalhes formais e emocionais, marcação de pontuação gramatical e expressiva, articulação perfeita e realizada com naturalidade e, só depois, inserção de dramaticidade. E muitos tipos de texto foram utilizados como experiência.

A inserção de dramaticidade tinha a peculiaridade de partir da escolha de uma emoção de base para colorir o texto. Eu buscava detalhes que construíssem uma emoção principal, através do qual o texto pudesse ser regido. Esta escolha apontava um terreno emocional onde as outras emoções, acessórias, seriam agregadas para compor uma trama que teria por função enriquecer a principal. Assim, textos de momentos históricos, crônicas, romances, poesias, comerciais, jornais, etc eram introduzidos como parte dos exercícios nos quais o ator deveria agir como mensageiro de uma emoção de base, a qual o ouvinte teria acesso apenas por via auditiva.

Rapidamente, o texto passava a ser visto pelos alunos como elemento essencial para o trabalho. Assim, o tempo usado na preparação do texto era bem gasto, à medida que conseguíamos meios cada vez mais eficientes de expressá-lo verbalmente. Isto estendeu nossas experiências para textos seculares que, com a inserção de uma ou duas palavras, passavam a se encaixar no contexto que pretendíamos.

O trabalho ao redor do texto e a sua importância foram confirmados por HOESEL, E, em "*A leitura do texto artístico*". Nele, ela afirma que:

(...) como qualquer ato de fala (ele) tem uma cena manifesta e uma profunda, latente, onde se depositam o dito e o não-dito e de cuja relação mapeiam-se os vazios a serem preenchidos pelas projeções do receptor e onde se guardam as significações possíveis (1996; pág 19).

Enquanto áudio, para o ouvinte, não entrava em discussão se o texto seria lido ou memorizado, contanto que parecesse uma narração que, em prosa ou verso, contasse parte da história de vida do ator, que ali estaria para mostrá-la, ao mostrar-se.

O que eu apontava aos atores como factível em qualquer texto e não apenas no dramático, foi coincidentemente corroborado por José Saramago, tempos depois. Ao ser questionado sobre a sua opção de não utilizar pontuação em seus textos, ele respondeu que os escrevia daquela maneira para “*obrigar o leitor a dar-lhe vida ao falá-lo em voz alta*” (TV Cultura de São Paulo; *Roda-viva*; 2004).

Era o que eu e os atores fazíamos: ao tomarmos quaisquer textos como possibilidade de construção dramática, criávamos uma outra especificidade para a leitura, conectada à expressão verbal de conteúdos emocionais. Como, do ponto de vista do ouvinte, as emoções só poderiam ser percebidas através de uma partitura prosódica recebida auditivamente, ao nos apoiarmos na fisiologia para recriá-las, o texto se constituiria em uma experiência estimulante que, ao apoiar-se na força melódica das emoções, supriria carências de conhecimento formal ou mesmo de vocabulário.

Na verdade, eu e os atores “decompúnhamos” o processo de leitura oral para entender e dominar cada detalhe, relacionando-os à comunicação verbal e a fisiologia. O ator construía cada vez mais intimidade com o texto e expunha-se através dele. Mas alguns detalhes ainda deveriam ser preparados para que a execução do “solo” de sua “sinfonia verbal” fosse eficiente.

2.5.3- Vícios de linguagem:

A abordagem dos vícios de linguagem citada no capítulo anterior desdobrou-se num trabalho voltado para a pesquisa e o levantamento dos erros mais comuns da cidade de Salvador. Como é natural que eles existam na fala coloquial de todas as regiões por estarem intimamente ligados aos fluxos migratórios, os alunos se

surpreendiam com os automatismos e a dificuldade para detectá-los na própria fala. As gravações agiam aqui como um eficiente instrumento para a criação de novos filtros de feed back, agilizando o trabalho ao colocar os alunos diante de seu desempenho.

Os vícios mais encontrados foram:

- Gerúndios sem a presença da partícula /d/;
- Substituição da partícula /m/ de artigos femininos e advérbios de negação por til: ãa, nenhũa, algũa, etc;
- Substituição da partícula /ñ/ (nh) por til: passarño;
- Omissão de /r/ ou // quando travados no meio da palavra: “cuso”, “facudade”, “Mácia”, “seputura”;
- Contágio hipernasal de vogais por proximidade nas partículas /n/, /m/, o que chega a criar, em alguns casos, sílabas semi-tônicas: pãnela, jãnela, cãnalha (cabe aqui uma observação importante que fiz em Portugal; lá, a gramática aponta 7 vogais, incluindo duas nasais que não existem no português falado no Brasil, o que pode caracterizar uma herança);
- Omissão da partícula /i/ quando em presença de tritongos: “idea”, “mea”;
- Substituição de /l’/ (lh) por //, quando seguido da partícula /i/: filinho, galinho;
- Inversão da ordem das partículas que compõem a conjunção [em]: “Eu moro [ni] Brotas”;

- Substituição do som /z'/ [g], por /z/ na palavra “registro”;
- Acréscimo da partícula /i/ quando na articulação de palavras com letras mudas: “adivogado”, “diquição”, aritimética;
- Omissão da partícula /r/ quando na articulação de verbos no infinitivo: andá, sabê, ficá.

Para saná-los seguiam-se séries de repetições de palavra onde a partícula lá estava para que os alunos automatizassem a pronúncia correta. Utilizei a leitura das listas de palavras e textos do livro “*Manual De Terapia da Palavra, Anatomia, Fisiologia, Semiologia e o Estudo da Articulação e os Fonemas*”, de CANONGIA, M. Bezerra (1981).

2.5.4 – O reencontro com as sílabas tônicas:

Todas as palavras, em todos os idiomas possuem sílabas tônicas porque sua utilidade se estende muito além das regras de acentuação. Ao se apoiar nelas, o falante obtém a marcação de um ritmo que é essencial para a criação de uma dinâmica de modulação para a emissão das palavras. Além disso, outras marcas importantes ocorrem a partir do apoio de sílabas tônicas:

- marca de intensidade: voltada para a força expiratória com a qual a sílaba é articulada;
- marca de tom: voltada para a freqüência com a qual as pregas vocais vibram na emissão sonora;

- marca de timbre: voltada para o tom principal com o qual os sons que são produzidos, utilizando as cavidades de ressonância para torná-los abertos ou fechados, orais ou nasais;

- marca de quantidade: voltada para marcar a duração com que os sons são emitidos, se mais longos ou breves.

A língua portuguesa possui três apoios, como todos sabem: nas últimas sílabas (oxítonas), nas penúltimas (paroxítonas) e antepenúltimas (proparoxítonas). Ao apoiar-se nas sílabas tônicas, o falante dá vida às palavras que escolheu porque a marcação clara do ritmo, torna a seqüência de sons perceptível ao ouvido. Ao utilizá-lo apenas parcialmente, é comum que as últimas sílabas se percam e se tornem indiferenciadas exatamente pela quebra do ritmo articulatorio dado à palavra.

Além disso, através do apoio nas sílabas tônicas marca-se um “tempo emocional” variável e que empresta o acento afetivo que personaliza cada texto.

Era necessário que as palavras fossem utilizadas para clarificarem o pensamento do autor, ali representado pelo ator. A utilização e o sentido dado à elas, transmitiria ou não uma verdade, tocava ou não em um sentimento.

2.5.5 - Ritmo articulatorio:

Para qualquer falante profissional, dominar o ritmo articulatorio faz parte do conjunto de conhecimentos técnicos voltados para o funcionamento eficiente da dinâmica auditiva humana, de tal modo que a percepção da ordem seqüencial dos sons não seja perturbada. O ritmo articulatorio “comprende la velocidad, entonación,

realización de actividades motoras para la producción del Habla y a la cantidad de palabras por unidad de tiempo” (*Evaluación diagnóstica del lenguaje*; <http://espanol.geocities.com/kattie456/nivelesdellenguaje/evaluacion.html>)

Muitos alunos do curso apresentavam problemas na administração do ritmo e, a grande maioria deles, sequer tinha consciência do fato. Dentre os distúrbios mais encontrados, a taquilalia (taqui: rápido; lalien: palavra) se destacou como a principal. O discurso taquilálico se caracteriza pela construção de períodos articulatórios tão rápidos que acabam se tornando incompletos. A fala é comprometida por omissões e/ou aglutinações dos últimos sons das palavras, que colocam a ansiedade como um tipo de mensagem subliminar, indesejada pelo falante.

O procedimento de ilustrar padrões de ritmo tinha por objetivo demonstrar que cada idioma fornecia uma média de marcação rítmica e a sua observância pelo falante possibilitava a criação de uma dinâmica articulatória sem problemas estruturais.

No caso específico dos meus alunos, no curso, esse aumento de velocidade articulatória criava problemas de recepção auditiva que, como consequência, dificultavam a entrada do ouvinte na trama vocal proposta pela narração. Seria inadmissível que nós fôssemos diretamente responsáveis pela sua dispersão por não sermos capazes de dizer o texto com clareza de idéias e intenções dramáticas. Ou seja, num trabalho como o nosso, não era plausível uma articulação que demandasse do ouvinte termos como – “O que?” – “Ahn?” ou – “Entendeu o que ele disse?”

Em decorrência dessa preocupação, nasceu uma brincadeira verdadeiramente sintomática entre os atores. Cada vez que o ritmo da fala se perdia

ou que a diminuição da abertura da boca prejudicava a compreensão articulatória das palavras, imediatamente se ouvia: – “Articula ator!”

Percebi então que o controle já fazia parte de uma rotina, onde todos estavam atentos a tudo, em nome da qualidade do resultado.

2.5.6 – Pontuação e modulação:

A pontuação possui a função sintática de tentar adequar para a língua escrita recursos de modulação utilizados pela língua falada, tais como entonação, pausas, etc. Seu posicionamento e posterior acompanhamento caracterizam a estrutura e o ritmo do texto. A própria definição de *modulação* aponta para a importância da prosódia dentro desse processo. Senão, vejamos: “Do *lat. Modulatióne* - ato ou efeito de modular; processo de sobrepor um sistema de ondas a outro de maior frequência; passagem para um ou outro modo ou tonalidade, dentro dos processos de harmonia; inflexão variada da voz; variação sutil”. [on line] Disponível na Internet via: www.infopedia.pt

O trabalho com os profissionais de comunicação que faziam parte do curso apontou uma dificuldade específica no manejo das vírgulas, quando na leitura oral. Se a leve elevação do tom de voz, na fala coloquial, tem por função a indicação de pausas com sentido de continuidade para o período, essa ação não conseguia manter-se funcional na leitura. Como a abordagem era imprecisa, muitas vezes os alunos acabavam construindo várias “meias” indicações vocais de encerramento para as frases, o que acabou me motivando a criar formas adicionais de “descondicionamento”.

O princípio do qual eu partia era de que, se os alunos não dominassem auditivamente a modulação referente a cada sinal de pontuação, certamente não os dominaria na leitura oral – o que comprometeria o manejo dramático de cada texto.

Portanto, investi em um treinamento específico para a modulação da voz nas diferentes pontuações, para que os alunos percebessem como as diferenças de abordagem vocal poderiam comprometer o resultado obtido pelo trabalho. Da mesma forma que na TV e no Rádio, os textos eram marcados para facilitarem visualmente a percepção do significado dos sinais principais. Porém, era a repetição contínua da prosódia empregada nas pontuações, que possibilitava a abstração dos alunos diante das mudanças necessárias para que o resultado oral fosse enriquecido.

O conjunto de detalhes a ser examinado não era pequeno. Porém, o nível de exigência imposto pelo mercado é tão enfático que até em sites de radialismo comunitário encontram-se, normalmente, pelos menos os passos básicos:

Procure otimizar o ar respirado. Procure terminar as frases com a reserva deste ar.

A expressão mais agradável se obterá com apuro auditivo e sensibilidade, isto permitirá acertar a modulação da voz em consonância com o significado do texto.

Preste bastante atenção com as pausas de Ponto (.), Ponto Final(..), Virgula (,), Dois Pontos (:), e Reticências (...). A observação dessas premissas vai também ajudar no controle da respiração, bem como nas tomadas de ar e expirações durante a leitura.

Chico Lobo; *Amoradio.com*. [on line] Disponível na Internet via:
<http://www.sunrise.com.br/amoradio/index.php?id=28>

Pela utilidade e praticidade que apresentam, os principais sinais e sua relação com a voz foram então trabalhados:

- Ponto (.): A voz desce para indicar a finalização do período;
- Dois pontos (:): A voz não sobe nem desce para criar um pequeno suspense;
- Ponto e vírgula (;): A voz desce para indicar finalização;
- Travessão (–): A voz sofre modificações para sair do lugar de narração e passar a ser a do personagem.
- Exclamação (!): A voz pode subir ou descer dependendo da circunstância emocional com a qual está relacionada;
- Interrogação (?): A voz pode subir ou descer dependendo da circunstância emocional com a qual está relacionada.
- Reticências (...): As últimas sílabas da última palavra sofrem um alongamento que tenta traduzir a ligação emocional entre o que falamos e o que pensamos, recordamos ou imaginamos.

Para a modulação vocal das vírgulas, em particular, a correção se iniciava pela compreensão de que sua função na palavra falada é a de uma pausa que precisa dar ao ouvinte a indicação de continuidade, enquanto o falante respira. Como consequência disso, a dinâmica sonora aponta uma leve elevação da voz para dar o indicativo de que a frase não se acabou ainda.

Como exercício específico, pedia-se que os alunos reportassem a forma como se utiliza a vírgula em uma lista de compras. O objetivo era de que a prosódia fosse reavivada auditivamente e depois transferida para os diferentes tipos de leituras.

Exercícios subseqüentes eram constantes e a presença marcante da vírgula em textos diversos criava o feed back auditivo necessário para que a nova norma de leitura oral fosse analisada e automatizada pelo cérebro.

2.5.7 - A escolha das palavras de valor:


As palavras de valor são assim chamadas por serem utilizadas como apoio pelo falante. Servem para imprimir ao texto linhas de condução pessoais, onde ele coloca em evidência não apenas a linha de pensamento ao redor do texto, como também o sentimento que ali está contido, do seu ponto de vista.

Por ser pessoal, a escolha de cada uma delas deve ser cuidadosa, já que nesta seara peca-se tanto por falta, quanto por excesso. Isto era bem marcado porque, de maneira geral, a atitude dos alunos diante da palavra de valor se pautava pelo excesso, como se apenas o seu uso fosse capaz de desenhar emocionalmente a mensagem. STANISLAVSKY utiliza o termo “palavra expressiva” com o mesmo objetivo. No livro “*A construção da personagem*”, ele relata muito bem a reação enfática de “*Tórtsov*” diante de um erro de abordagem: – “Uma ênfase mal colocada distorce uma palavra ou aleija uma frase, quando deveria, antes, valorizá-la. A acentuação é um dedo que aponta” (1986; p.173).

Mais uma vez, parti com os atores das técnicas de leitura do tele-jornalismo para desenvolver neles o controle sobre a relação entre as qualidades de abertura e fechamento da voz, diante da emoção retratada pela notícia. A técnica utilizada nos telejornais é bastante simples: deve-se lentificar o ritmo de abordagem para que a palavra escolhida como a de valor seja grifada oralmente. Existem casos onde se

chama a atenção para palavra de valor, através de uma lentificação que é iniciada uma ou duas palavras antes da escolhida.

O roteiro abaixo mostra os grifos feitos no tele-jornalismo para as palavras de valor, além da indicação de abertura e fechamento da voz, conforme a emoção ao redor da elocução.

SCRIPT				
				
DATA 15/03/04	EDITOR NIVALDO	JORNAL TV REVISTA	ESCALADA	1A
<p><i>abu</i></p> <p><i>Jc neutra</i></p> <p><i>D C2 (aberto)</i></p>	<p><i>J C2 (fecha)</i></p> <p><i>D C2 (fecha)</i></p> <p><i>J abu C1</i></p>	<p><i>(fecha)</i></p> <p><i>abu C1 (Cobrar Clareza)</i></p> <p><i>D C2</i></p>	<p><i>(abu)</i></p>	<p><u>BAHIA GOLEIA O CAMAÇARIENSE E O VITÓRIA PASSA PELO FLUMINENSE DE FEIRA DE SANTANA./</u></p> <p><u>A PAIXÃO EM DUAS ÉPOCAS É DESTAQUE NO FILME " BENJAMIN"./</u></p> <p><u>A CANTORA MARILDA SANTANA É A ATRAÇÃO DO TV REVISTA, QUE COMEÇA AGORA./// RODA VINHETA</u></p> <p><u>NO DIA DO CONSUMIDOR/ UMA VIOLAÇÃO AO DIREITO DA POPULAÇÃO./</u></p> <p><u>OS MÉDICOS DE COBRAM PELOS PROCEDIMENTOS AOS SEGURADOS DOS PLANOS DE SAÚDE BRADESCO E SUL AMÉRICA./</u></p> <p><u>QUALIDADE DOS PRODUTOS./ O IBAMETRO TEM AS ORIENTAÇÕES SOBRE A FISCALIZAÇÃO DO</u></p> <p><u>MERCADO./</u></p> <p><u>PROPAGANDA ENGANOSA./ O PROCON ESTÁ DE ÔLHO EM QUEM TENTA LESAR O CONSUMIDOR./</u></p> <p><u>ESTABILIDADE./ A MULHER GRÁVIDA NÃO PÓDE PERDER O EMPREGO E TAMBÉM SÓ DEVE TER ALGUMA ATIVIDADE QUE NÃO TRAGA RISCOS À SAÚDE DO BEBÊ./</u></p> <p><u>EM VANTAGEM./ O</u></p>

A técnica se completava quando agregávamos o treinamento das marcas emocionais, trabalhando com livros históricos e notícias que apresentassem conteúdos marcadamente alegres, neutros e tristes. Com o objetivo de criar imagens claras, o trabalho em torno da palavra de valor marcava, em primeiro lugar, o sentido de “abrir e fechar” vocalmente o seu brilho, relacionando-o a notícias boas e ruins.

Depois do desenvolvimento da capacidade de manipulação das marcas emocionais voltadas para o texto, começava o trabalho de dar a elas o toque

personalizado de quem a lia. Assim, a palavra de valor poderia ser também modificada conforme o ponto de vista do narrador, sua posição intelectual ou cultural ou mesmo a emoção que ele queria compartilhar.

Mais uma vez o nosso ponto de partida era o da reação fisiológica e as diferentes formas que ela possuía para expressar o conjunto de questões racionais e emocionais que nos constituem. Com o nível de exigência que tínhamos, porém, a escolha de cada palavra de valor era lenta e freqüentemente objeto de debate, já que buscávamos obter a “verossimilhança” referida por ARISTÓTELES, na *Poética*.

Tomando como referência o pensamento aristotélico, ao percebemos que a poesia mimetiza as ações humanas e que se diferencia da história apenas pelo fato de que a última está apoiada sobre a realidade, percebemos também que ela se coloca como o alicerce de veracidade presente nas convenções de ficção modernas. A palavra consegue transcrever com eficiência o ritmo da ação, associando-o às sensações e sentimentos presentes na cena seja ela real ou não. Quando são escolhidos adequadamente, os apoios valorizam a palavra para que, através dela, a cena seja também valorizada e assim revivida pelo ouvinte.

Não gratuitamente ARISTÓTELES afirmava na *Poética* que um dos elementos da tragédia era o próprio pensamento e que ele consistia em demonstrar se algo é ou não é, enunciando uma sentença geral, através de palavras capazes de expressá-lo. (p.207). Como a escolha de sentidos de valor é relativa à interpretação pessoal, dependendo da forma escolhida, o “desenho” emocional da narrativa poderia sofrer modificações. Só isso, já justificava o tempo e o afinco com que eu e os atores nos dedicávamos na composição de cada detalhe dramático dessa construção.

Era preciso que, em sua relação com o texto, o resultado obtido pelo ator intermediasse a sua aproximação do ouvinte, ao traçar vocalmente características, reações e sentimentos comuns que retratassem momentos e tocassem em memórias passíveis de serem evocadas.

Condição indispensável da comunicação, portanto, é que o emissor e o receptor, por um lado, aceitem que são semelhantes e por outro, partilhem de um contexto de semelhança. Esta semelhança – e notem que falo de semelhança e não identidade – estabelece os parâmetros de avaliação da mensagem. Assim, semelhança é condição de verossimilhança. (*Semelhança e verossimilhança: Horizontes da narrativa etnográfica*; PINA, Cabral, João; p.109). on line] Disponível na Internet via:

<http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a06v09n1.pdf>

A soma de todos os detalhes de preparação respiratória e articulatória começava a ganhar funcionalidade e sentido. A modificação da performance de leitura dos alunos demonstrava que o potencial vocal de cada um estava a serviço da valorização do texto, através da utilização de técnicas expressivas.

Cada aluno precisava ver o corpo como um agente de construção e propulsão da palavra, ultrapassando o limite da fala cotidiana ou ordinária. Para o aluno-ator, entretanto, significava dominar fatores que lhe dariam domínio do “extra-ordinário” idioma teatral. Neste conceito de idioma artificial e “extra-ordinário”, construído especificamente para a arte dramática, fonologia, gramática e vocabulário são planejados para reproduzirem oralmente a ação teatral, distanciando-a da cotidiana ao torná-la poética e, portanto, estimulante à imaginação do ouvinte.

Com esta intenção, me fixei sobre o último detalhe. Aquele capaz de transformar o exercício da técnica vocal em uma narrativa de tal forma “extra-ordinária”, que conduziria o ouvinte ao encontro de ações dramáticas verossímeis. Ele só poderia ocorrer quando a percepção do corpo e o manejo que os alunos

faziam do drama, através de narrativas orais, os levassem a uma forma de condução para a voz que retratasse a natureza humana, seus anseios, medos e buscas.

ESSLIN, no livro *“Uma anatomia do drama”*, deixava clara a dimensão deste último obstáculo:

(...) definir, pois ao drama é difícil a medida em que atividade, anseio humano ou instinto que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana e suas inquietações que é praticamente impossível traçar uma linha divisória entre o ponto que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito. Nenhuma outra definição é absoluta sem se transformar num obstáculo ao desenvolvimento orgânico de novas formas, à experimentação e a invenção (1977; p.12).

O ponto crucial era a observação de nós mesmos e a forma como extravasávamos as nossas emoções por via oral. A reprodução das nossas reações se fundiria para formar a ação contida no drama e assim indicar o caminho vocal com naturalidade. Portanto, o último detalhe para que o manejo da cor emocional pudesse ser alcançado vocalmente partia da forma respiratória da emoção, na prosódia.

Ao seguir a riqueza da comunicação através da palavra e suas formas de expressão, os atores ganhavam a possibilidade de transformar a narrativa de textos num caminho onde o detalhe vocal conferiria, além de dramaticidade, autenticidade. Como PROUST, no livro *“Em busca do tempo perdido”*, eu acreditava que, “a ação da palavra poderia clarificar e dar sentido”. A ação da palavra incluía o drama, a trama, o movimento, a emoção e a criação – nós mesmos, diante do nosso interior, vendo o mundo.

2.5.8 – A “extra-ordinária” prosódia:

“Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra,
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?”
Procura da poesia
Carlos Drummond de Andrade

Finalmente, cada um dos detalhes vocais estava presente e os alunos se sentiam seguros por poderem acompanhar visualmente as marcas de divisão dos textos. Dominar este conjunto de regras simples abria espaço para que eu e os atores nos detivéssemos na criação de uma modulação específica para o colorido emocional – da interpretação propriamente dita. Era o momento, pois, de associar a prosódia do idioma à emocional para que se pudesse estruturar a concepção de um tipo de leitura que contemplasse a união desses detalhes em função dos textos.

Em sua pesquisa “*Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*”, Alexandra Alvarez MURO escreve que a prosódia contribui para dar sentido à fala, o que a transforma num parâmetro lingüístico que toma parte do sistema da língua e que possui, por isso, um valor simbólico.

La forma de la prosodia sería, en este orden de ideas, todo aquello que otorga al sonido valor lingüístico, contrastivo y por ende confiere un sentido que el hablante percibe. [on line] Disponível na Internet via:
<http://elies.rediris.es/elies15/index.html#ind>

HACKLER por sua vez relacionou a prosódia com a busca de novas possibilidades de expressão realizada pelos dramaturgos. Para tanto, retirou de sua origem grega a explicação de que “a prosódia é aplicada sobre o modo como se declama os versos, de tal modo a criar, a partir deles, uma espécie de ‘música’ que os organiza em estruturas”. Ou seja, através da prosódia se imprime emoção à palavra, ao impregná-la de acentos melódicos variados que tem por função “musicá-la” com os nossos sentimentos.

No teatro, essa interface foi manejada com destreza inigualável por Shakespeare. Como ninguém, ele conseguia criar a percepção de sensações físicas e emocionais diversas, através de modificações de estilo e, conseqüentemente, da divisão prosódica de seus textos. Algumas de suas passagens de prosa para verso causam-nos a nítida sensação de ansiedade e cansaço traduzida na relação entre as falas e o ritmo da respiração de algumas de suas personagens.

O exemplo de Shakespeare apontava que, se esta preocupação com o acento melódico fazia parte da órbita do dramaturgo e era passada para o ator a partir do texto, ela também indicava a presença de uma construção mental para a organização prévia da forma das falas, que era imaginada por ele.

Não era impraticável, portanto, que eu visse cada texto como uma concepção melódica a ser descoberta, através da criação de partituras emocionais. Portanto, para dar dramaticidade aos textos eu precisava penetrar neles, procurando uma emoção que lhes servisse como base. Para tanto, seria preciso partir do fato de que a expressão vocal obedece a regras impostas pela fisiologia e que a voz era um dos meios de resposta às inúmeras possibilidades emocionais que cada pessoa possui.

A fisiologia respiratória foi acionada, pois, como objeto particular de observação. Era preciso rememorar e fixar que as oscilações do ritmo respiratório são uma resposta corporal a modificações ocorridas anteriormente no ritmo cardíaco e que este procedimento está ligado à manutenção da vida. Além disso, era fundamental partir do fato de que este mecanismo de adaptação geraria alterações do fluxo de ar entre as pregas vocais que, ao se relacionarem com mudanças posturais e tensões corporais, resultariam em partituras prosódicas variadas, intensas e facilmente perceptíveis pelo ouvinte, que é capaz de interpretar mesmo as menores hesitações da voz humana.

(...) as pessoas podem imaginar como soa uma peça familiar de música, também leitores e escritores parecem ser capazes de imaginar como a escrita "soa". E a maneira como os redatores manejam a prosódia pode ter um efeito importante em sua escrita. ROCHA, Lúcia Lerche Vieira; *Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação*; Universidade Federal do Ceará. [on line] Disponível na Internet via:
:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501998000100001

A clara fragilidade do aparelho fonador criava as características peculiares para a modulação da voz, onde a regra era de que à variações corporais corresponderiam efeitos vocais. Esse dado fixava a prosódia como um agente extraordinário da comunicação. Dominá-la expressivamente era o elo que faltava para que se completasse a aproximação entre o ator e o ouvinte, apenas através da força do signo auditivo. Eu percebia que, ainda que as construções não tivessem conteúdo dramático, era possível criar uma partitura prosódica para os textos, transformando-os em narrativas onde as vozes dos atores agiriam como protagonistas da ação, juntamente com as trilhas sonoras.

2.5.8.1 – A rotina, pé ante pé:

Como já foi mencionado, o processo prático de criação se iniciava com a definição de uma emoção como base para o texto. Isso correspondia a desenhar um “mapa” que, ao mesmo tempo, fornecesse liberdade de movimentação para a imaginação do ouvinte, ao demarcar-lhe um espaço emocional claro de circulação. Como resultado, o texto obtinha a delimitação de uma dinâmica rítmica estrutural para a leitura – algo como uma partitura de variações vocais. A escolha das emoções de base apontava como e de que forma os espaços seriam ocupados pelas tessituras vocais que construíamos, de tal modo a criar um sentido emocional para a narração e assim, erguer um eixo de sustentação para o sentido.

A escolha desse conteúdo de base, ao relacionar ator e texto, tornava o primeiro responsável pela personificação da ação apontada pelo segundo, o que gerava espaços para a criação de máscaras construídas para serem “vistas por dentro”, ao serem auditivamente decodificadas pelo ouvinte. Desta forma, era possível que os atores, ao ocuparem o lugar da figura literária da prosopopéia, representassem pessoas ausentes ou imaginárias, unicamente através da voz.

Como uma sinfonia dividida em movimentos harmônicos que conduzem a um desfecho (*gran finale*), o ator estaria de corpo inteiro em solos cuja qualidade de abordagem vocal das emoções estimularia o ouvinte a utilizar a sua imaginação para “ver” o que a palavra “soprava” aos seus ouvidos.

A prosódia era a encarregada, pois, de dar dramaticidade ao texto, através de um tipo de expressão vocal que, por partir da imitação das oscilações respiratórias do corpo, era interpretada pelo ouvinte como resposta fisiológica e, portanto, verossímil. Além disso, para fugir da forma mundana e corriqueira, agregávamos o poder do idioma teatral que, enriquecido pelo sistema de captação do estúdio, lhes evidenciava os detalhes vocais mais envolventes, através da amplificação de elementos de sedução, intimidade e sutileza.

Esse caráter, ao mesmo tempo espetacular e plástico da voz, foi reforçado quando o diretor teatral Ewald Hackler, em aula, enfatizou que o tipo de idioma falado no palco não existia fora dele. – “O ator se expressa de uma maneira estranha e extraordinária, sendo exatamente esta forma de falar que o faz crível para o espectador”.

Por caminhos e objetivos diferentes, eu entendia perfeitamente o que ele queria dizer com estranho e extraordinário. Na prática, era perceptível no curso que o domínio da prosódia dava maior fluidez à palavra e colocava o ator como um

agente privilegiado da comunicação oral. Agregando peso e veracidade ao texto, a prosódia colocava o ator no papel de testemunha histórica de cada narrativa, criando elos de comunicação entre realidade e ficção, dada a liberdade que a audição fornecia enquanto via de acesso.

A própria forma de transmissão apresentada pelo sentido da audição era propícia para receber vozes trabalhadas para exercerem impacto sonoro e emocional. A acústica perfeita, somada aos recursos do estúdio, acabava colocando o ouvinte diante de fatos orais que eram imediatamente preenchidos através de suas memórias e imaginação.

No ato perceptivo se distinguem dois componentes fundamentais: a captação sensorial e a integração significativa, a qual nos permite o conhecimento consciente do objeto captado. Portanto, as percepções serão subjetivas por existirem em nossa consciência, e objetivas pelo conteúdo que estimula a sensação; Copyright © G.J.Ballone; psiqweb; psiquiatria geral; 2002. [on line] Disponível na Internet via: <http://www.psiqweb.med.br/cursos/percep.html#sensação>

Ali estava, pois, o ambiente e os agentes perfeitos para que a comunicação ocorresse “extra-ordinariamente”, possibilitando, ao mesmo tempo, uma dinâmica de produção vocal confortável para o ator e impactante para o ouvinte. Isso era de alguma forma corroborado por algumas teorias de competência lingüística, ao defenderem a idéia de que a comunicação é composta por conhecimentos que estão além do idioma, por fazerem parte de um contexto social. Sendo assim, a forma como o fato era apresentado funcionava como o meio através do qual se criaria um laço entre o falante e o ouvinte. O caráter interpretativo, individual e subjetivo das percepções possibilitaria a abertura de espaços voltados para a sustentação de “fatos verossimilhantes” – porque, ainda que eles fizessem parte da realidade, teriam sido trabalhados para serem vistos como fatos dramáticos, cênicos e, por isso, como

partes ocultas da verdade – o que ganhava completude no pensamento de HACKLER:

Este é o meio mais simples de comunicar coisas concretas, já que grandes emoções possuem conceitos chaves, assim como as sensações. Assim, esta é uma das maneiras pelas quais se pode criar uma imediata associação entre a palavra e a coisa, já que a técnica leva o ator até a origem da palavra (HACKLER, Ewald).

Um outro desdobramento para a abordagem da prosódia a relacionava diretamente a estados emocionais e, conseqüentemente, a condutas vocais e dados posturais. O domínio dessas variações dependia de uma observação voltada para a relação existente entre eixo postural, amplitude respiratória e resposta vocal. Os resultados que obtive em minhas observações davam conta de que o corpo obedecia a estruturas de posicionamento bastante visíveis. Resguardando as diferenças entre recriação artística e imitação de estereótipos, há elementos interessantes a se apontar :

- Emoções abertas (alegria, denúncia, raiva, sentimento de justiça, etc): Dada a necessidade de clareza para a mensagem, o corpo se coloca de maneira ereta, voltado para o interlocutor. O discurso é claro. A variação dos períodos está presa à veemência necessária para a construção da emoção de base. Utilizando a raiva como referência de maior expansão corporal e vocal, podemos observar que a postura ereta e o aumento da amplitude respiratória possuem fisiologicamente o objetivo de iludir supostos inimigos, já que o corpo, apoiado pela liberação de adrenalina, deve parecer maior para impressionar o adversário, no caso de confronto físico. Respondendo à modificação do ritmo cardíaco e, conseqüentemente, do fluxo respiratório, o volume da voz é impulsionado para demonstrar o “potencial de

ataque” que detemos. Como também o consumo de ar sofre substancial aumento, as frases são diminuídas para que o aparelho fonador consiga sustentar o volume empregado na criação daquele comportamento agressivo. Em todos os idiomas, portanto, este momento específico se faz com frases que circulam por entre: – Sai daqui! – Cala a boca! – Fora! - o que relaciona fisiologicamente a circunstância postural com a vocal. Base respiratória: profunda.

- As emoções denominadas fechadas apresentam como traço uma modificação do eixo corporal que, dependendo da inclinação, caracteriza diferentes graus de fragilidade diante da emoção. Essas modificações de eixo interferem diretamente na orientação do volume da voz, por limitarem a expansão muscular do diafragma e, conseqüentemente, afetarem a capacidade respiratória. Em casos onde era necessário construir sentimentos de perda intensos, a manipulação do eixo corporal diminuía a capacidade respiratória até o ponto de que, por mecanismos compensatórios, a fisiologia favorecesse o aparecimento de suspiros que, além de valorizarem a voz, emprestavam maior peso de verossimilhança à narrativa. Base respiratória: curta.

- As contrações diafragmáticas presentes no choro e no riso criam sucessivas pequenas interrupções do fluxo respiratório e, por isso, causam fadiga muscular. Fisiologicamente, o mesmo mecanismo compensatório é utilizado agora para, através de longos e profundos suspiros, expandir a musculatura para relaxá-la. Ao serem introduzidos cenicamente, os suspiros preenchem vazios importantes ao final de lágrimas ou risos, porque recriam o reajuste de musculatura que dará ao ouvinte percepção da sensação exata.

- As emoções relacionadas à intimidade variam de intenso relaxamento muscular (suavidade, doçura, carinho, sensualidade), até tensões extremas, tal

como o exercício sexual, por exemplo. Tanto um quanto outro exercício vocal necessitavam de domínio do ritmo respiratório, de tal modo a utilizá-lo como eixo de ligação entre a emoção e a divisão do texto.

Para tanto, a fisiologia deveria ser obedecida como um manual de funcionamento que tem, no primeiro caso, uma voz rebaixada e de textura suave porque uma espessa camada de ar ali está, dificultando o atrito entre as pregas vocais, o que lhe tira boa parte do volume. O relaxamento muscular do corpo é a causa deste “desperdício” na utilização do gás carbônico, o que diminui a duração dos períodos falados. Em contrapartida, o baixo atrito também é o agente para o colorido da voz, tornando-o aveludado. É o caso clássico da fala: – “Foi bom pra você?”. Base respiratória: lenta e profunda.

Já no segundo caso, o ritmo respiratório precisa sofrer modificações profundas, à medida que a voz deve parecer entrecortada para precisar não apenas a sensação física, mas também o fato em si. Assim acontece, portanto, no ato sexual, na chegada de alguém que veio correndo ou num momento de terror. São fatos completamente diferentes que têm em comum a modificação profunda do ritmo respiratório, seja por via do prazer, do esforço físico ou por descarga de adrenalina. Base respiratória: curta e rápida.

- As emoções também podem nos colocar na posição de juízes, como no caso do rancor e da ironia. Sua produção não demanda grande volume de voz por estarem ligadas a ações passadas, cuja descarga emocional já ocorreu. Isso coloca o eixo corporal e a estrutura vocal do narrador numa posição de “suposto” equilíbrio. Porém, há aqui um detalhe importante: embora o eixo corporal esteja ereto e aparentemente equilibrado, a divisão, o ritmo e a intensidade da voz sofrem visíveis modificações, sob influência da prosódia. Assim, a timbragem mais grave e o volume

de voz, de alguma maneira “controlado” são características do rancor, assim como o apoio mais intenso nas vogais das palavras cria uma espécie de “aumento de seu comprimento”, bem característico da ironia. Base respiratória: média.

Foi preciso ver o tempo de outra maneira para entender a sua influência na construção do ressentimento. “Re-sentir” significa sentir de novo, não permitir que o tempo atue e atenua a sensação, tornando-a continuamente repetida, “re-sentida”. Isto coloca a ação vocal sempre no tempo presente e o narrador, conseqüentemente, como uma vítima que ali está para reagir à mesma suposta ação, ainda que ela esteja perdida no tempo real. A base respiratória aqui deve ser adequada à circunstância, já que o ressentimento pode evidenciar-se de muitas formas.

A construção do ressentimento deve manter um tipo de marcação vocal que consiga colocar em evidência o frescor da vitimização do narrador – o que só a ausência da passagem do tempo pode caracterizar. É essa marcação que consegue revelar que a imaturidade do indivíduo diante do fato o impede de seguir em frente em busca de novas experiências - o que denuncia a passagem do tempo e fecha o ciclo. Base respiratória: oscilante, desequilibrada.

A observação e a análise da circunstância emocional como parte de um padrão que envolvia também a postura e a respiração me forneceram um desenho vocal que tinha aplicabilidade quando colocado a serviço do texto. Esses detalhes conseguiam suprir a ausência de uma escrita dramática, ao mesmo tempo em que me forneciam os meios dramáticos para uma divisão emocional coerente com o texto por um lado e que, por obedecer à fisiologia, também dava suporte vocal ao ator, por outro.

Relacionar eixo corporal e fluxo respiratório à expressão vocal de emoções criava um suporte muscular e aéreo para o ator, que passava a trabalhar com doses menores de esforço. A combinação entre fisiologia e oscilações respiratórias, ao voltarem-se para construção dramática de textos, tornavam-se agentes de resultados vocais que buscavam, na divisão, o momento onde as mudanças de ritmo e fluxo respiratório amparariam o trânsito emocional. Esse encadeamento de ações fornecia ao ator um ajustamento entre a linha e o conteúdo dramático proposto pelo texto, fornecendo verossimilhança à narrativa. Como numa sinfonia, estávamos diante de uma partitura escrita palavra por palavra, texto a texto.

A associação das complexidades do corpo se traduzia na voz, enquanto forma de expressão da palavra, valorizando-a. O traço transdisciplinar unia a Representação teatral, a Retórica e a Fonoaudiologia numa construção feita para e pelo ator. Da mesma forma, os recursos acústicos de que dispunha o estúdio criavam a equalização e a expansão vocais ideais para que, ao defender a verdade contida na narrativa, ele recebesse novos meios de preencher e povoar a imaginação do ouvinte.

A exposição dos capítulos I e II reuniu técnica e conhecimento, a trabalho, disciplina e talento. No curso, os alunos deviam associar exercícios de preparação muscular, respiratória e fonatória à leituras, gravações e repetições, muitas vezes exaustivas. Por isso mesmo, para que a construção teórica fosse capaz de associar tantos detalhes, a história prática dos meus capítulos precisava apontar para uma presença diuturna e incansável: o ator. Ele era o amálgama, o motivo. O ator, para criar sonhos, continuava sonhando.

O momento de fundir tudo o que tínhamos, pois, estava próximo.

Capítulo III

O ponto de fusão:

A arte confere beleza e dignidade e tudo o que é belo e digno tem o dom de atrair (Stanislavsky,C).

Concretizar a associação entre tantos ingredientes técnicos, artísticos e acústicos só foi possível porque a voz é um produto impalpável. Associar, porém, não me bastava. Era preciso fundir todos esses elementos, transformando-os em uma execução coordenada e impactante.

Fundir significa associar elementos através de processos que devem possuir energia suficiente para incorporá-los. A busca de um agente capaz de integrar tantos fatores me conduziu a pensamentos filosóficos, fatos históricos, a física e a anatomia. Contudo, a associação desses ingredientes só poderia corporificar-se em arte, através da figura do ator.

Teorias teatrais de épocas, autores e motivos diferentes, apontaram de diversos modos as qualidades, o potencial e a própria vocação da voz para protagonizar ações verbais. A Fonoaudiologia agregava ao processo a utilização de moderadores e “amortecedores de atrito” que vinham da fisiologia, da postura corporal e da técnica vocal, em função da otimização das qualidades dramáticas do texto. Os alunos e a qualidade sonora dos estúdios me forneciam os meios para realçar cada detalhe do trabalho.

Adaptá-la para o ator, especificamente, requeria que essa associação transdisciplinar embasasse a criação de uma abordagem que colocasse a voz enquanto veículo para a transformação dramática de textos.

Porém, se por um lado, um dos resultados práticos do curso era que a expressão vocal do ator de teatro saía valorizada, à medida que sua voz passava a tecer um colorido que complementava elementos como corpo, cena, cenário, luz,

figurino, dramaturgia, etc, por outro, o nosso grupo de trabalho, por não dispor desses recursos para impulsionar o espectador para dentro da história, teria que ir além.

A minha matéria-prima era um instrumento poderoso que, magicamente, conseguia combinar ocupação de espaço e invisibilidade aos olhos. Tendo que lidar com ondas sonoras e sua forma peculiar de expansão e reflexão, o meu cuidado se redobrava já que elas poderiam harmonizar-se umas com as outras ou se entrecrocarem, destruindo toda as relações possíveis de equilíbrio.

A dedicação com a qual trabalhávamos era premiada a cada resultado. As peculiaridades de expansão que caracterizavam o meio aéreo compunham uma tal harmonia entre as ondas sonoras, que percebíamos em nós, a vibração tátil. A melhor definição que colhi para essa sensação física ocorreu na coletânea de curtas que compõem o filme *11' 09" 01 - september 11* (MMII). A personagem surda criada por Claude LÉLOUCH descreve suas sensações táteis diante do mundo sonoro como “uma carícia que lhe tocava a sensibilidade, independentemente dos ouvidos e da audição, num apelo irresistível”.

Cada resultado prático demonstrou que o curso, ao partir de regras da fisiologia, permitiu que os alunos entendessem e relacionassem finalmente a riqueza do material vocal humano com a precariedade de sua produção. Enquanto produto, a voz, ao adaptar-se ao meio, criava condições de particularização tanto do expositor, quanto do exposto, numa verdadeira sinfonia emocional. No livro “*A voz da fala*”, a fonoaudióloga Mônica VALLE faz referência a este fenômeno de vibração que cria uma personalização para a emissão vocal:

Usar a voz é expor-se como um sujeito único. O sujeito usa a sua voz numa relação com o outro, falando em uma língua utilizada pela comunidade da qual faz parte. Dentro de suas possibilidades, à sua maneira, ocupando um lugar particular no mundo. O seu lugar (1996; p.58).

Do ponto de vista do aluno-ator, talvez tenha sido este o momento em que se derrubou o mito da construção da voz perfeita para construir o fato de que ela é perfeita por denunciar fragilidades. Perceber e aprender a interagir com este fato forneceu aos atores a possibilidade de utilizá-la como um dos nossos mais fortes pontos expressivos. Finalmente, o estranhamento que eu despertava no ator quando dizia que “para diferentes posturas correspondiam diferentes colunas de ar laríngeo, dependendo da circunstância de abordagem sonora”, transformava-se em cumplicidade. Se cada emoção, fisiologicamente, provocava diferentes resultantes respiratórias, olhar para as colunas de ar, sua quantidade, intensidade e as oscilações vocais decorrentes desta relação me apontavam uma dinâmica, um funcionamento e um caminho seguro a seguir.

Era preciso, pois, observar, perceber e incorporar as modificações de dosagem no fluxo de ar laríngeo, utilizando dados posturais básicos como formas de “medidas” aéreas baseadas na expressão vocal das emoções. A combinação entre as características de expansão física da voz, o treinamento em torno da prosódia, a não exposição do corpo do ator e a duração de cada áudio, respaldavam o investimento feito na construção emocional. Os resultados obtinham tom, vibração e cor emocional perceptíveis ao ouvinte, já que a voz do ator estava posta em função de uma construção que partia de referências orais expressivas que buscavam construir uma ação dramática.

3.1 – Um fogo, uma luz - uma escrita para o ator:

Que palavras definiriam o trabalho com o ator, no curso? Incansável seria, certamente uma delas, seguida de aplicação, dedicação, concentração e prazer

também. Com enorme disposição, os atores se dispuseram a aprender cada um dos inúmeros detalhes que faziam parte do curso, tanto quanto se ofereceram para participar de todas as experiências que foram feitas em torno de sua aplicabilidade nos textos.

E foram muitos os dados levados em consideração nos experimentos que realizamos: Vozes masculinas abordaram temas femininos com absoluta suavidade, como no caso de Roberto Brito, com a carta-despedida de Olga Benário (2000) (**apêndice 1**), textos filosóficos ganharam versões emocionais de extrema modernidade, como na leitura adaptada de Rimbaud, onde Igor Epifânio aborda a questão da AIDS (**apêndice 2**), termos da língua morta foram modulados para serem compreendidos através do contexto emocional, como no fragmento de Henrique V lido por Ipojucan Dias (**apêndice 3**) e poemas tentaram circunscrever circunstâncias, pessoas e fatos emocionalmente, como na densa leitura de Tabacaria feita por Natália Rocha, então com apenas 17 anos (**apêndice 4**). A concepção dramática escolhida para a leitura do ator partia da premissa de que ele, melhor do que ninguém poderia representar uma época, um conteúdo e uma mensagem, dedicando-os ao ouvinte.

Exemplos:

- Apêndice 1: A primeira questão era conseguir gerar, no ouvinte, a sensação de pureza de sentimentos que daria veracidade à obra. Isto foi conseguido através da combinação entre a aeração empregada na abordagem vocal empregada pelo ator Roberto Brito e a trilha sonora – um peça para violão. Era preciso não só criar uma concepção de linha dramática que alimentasse a emoção dos ouvintes que conhecessem a história de Olga, como também contemplar emocionalmente àqueles que não tivessem tido contato anterior com a sua biografia. Assim, foi criada uma

dinâmica vocal para o ator, onde as oscilações dariam pistas da ambivalência emocional da heroína, ora traduzindo a animação, ora o abatimento e a coragem de Olga, diante de seu destino. As variações de forma e andamento empregadas na leitura de Roberto Brito imprimiam a noção de que se vivia ali um tempo emocional, paralelo, onde as oscilações vocais representavam os lapsos entre presente e passado, realidade e desejo, designando o conflito de Olga diante de sua deportação política, a perda da filha, do amor e da vida – contornos ideais para a construção de um drama épico.

- Apêndice 2: Nós nos decidimos por uma leitura impactante. Assim, por minha própria decisão, quase nada foi acrescentado ao texto, exatamente para que as suas dificuldades pudessem ser abordadas e resolvidas através do conteúdo emocional empregado na sua leitura. Diante da dificuldade do experimento, criei uma ambientação vocal que estabelecia a linha dramática para o ouvinte através de uma cena de sexo entre os atores Igor Epifânio e Juliana Grave, em seco, sem trilha. Num dado momento ela, com a voz sensualmente aerada, pedia que ele não usasse preservativo, argumentando provocativamente que o “queria por inteiro”.

A entrada da trilha marcava um trânsito forte para a voz de Igor Epifânio, dando início a um texto profundo onde as emoções de base passavam abruptamente da sensualidade para a depressão, com o intuito de embasar a linha dramática que havíamos designado para o texto. No nosso desenho, a linha dramática criava um narrador que poderia ser visto como herói por qualquer adolescente, vivendo ao redor da satisfação imediata de seus desejos. O acréscimo da frase: – “Sim, eu tenho AIDS” - dito com um tom que variava entre o impiedoso e o infantil, determinava o preço de deixar-se levar pela paixão, conduzindo o ouvinte à percepção de uma realidade antagônica ao desejo, onde a falta de perspectivas

conduziria ao suicídio o herói, no final da trama. A combinação entre respiração e divisão, presentes na concepção da voz executada pelo ator foi reforçada com a escolha da trilha, já que queríamos marcar tanto a solidão, a necessidade de aceitação e o desespero da personagem, quanto a nossa cotidiana falta de humanidade. O passo a passo até o desfecho continha inúmeras variações e inflexões da voz que tinham a intenção de nos remeter aos nossos pequenos gestos sociais de desprezo. A marcação de um ritmo tão inexorável em direção à morte, agia como um catalisador de impacto dramático porque criava uma situação de impotência para o ouvinte, diante da premência do desenlace.

- Apêndice 3: Em meio ao monitoramento e construção de tantos dados vocais, me senti presenteada quando o ator Ipojucan Dias trouxe-me o fragmento de Henrique V, de Shakespeare. A linha dramática do texto era magistralmente desenhada e a ela, acrescentamos a trilha de Star Wars. A leitura foi realizada como uma exaltação ao papel do homem diante da turbulência da guerra, onde o ritmo e o volume da voz e da trilha iam ganhando amplitude, conforme a aproximação do embate com o inimigo. No último pedaço de frase utilizado na gravação do fragmento (“E por São Jorge!”) é curioso perceber que os canais de voz e trilha tiveram o volume de som “estourado”, para marcarem o início da primeira ação real de guerra.

A pujança da linha dramática traduz vocalmente o sempre atual chamado ao heroísmo idealista, que utiliza a argumentação emocional para motivar soldados em qualquer luta armada, em todos os tempos.

- Apêndice 4: A primeira dificuldade a enfrentar era o “frescor cronológico” do qual precisávamos fugir para alcançarmos o objetivo de desenhar um quadro melancólico, um fato recorrente na obra de Fernando Pessoa. Mais uma vez, ao

utilizar o ator como o narrador do que viveu, a linha dramática nascia do que se pode sentir quando, diante do fato narrado, do presente indiscutível, nos apercebemos completamente distanciados dos nossos planos, dos nossos desejos.

Como a atriz Natália Rocha era muito jovem diante da complexidade emocional que eu precisava, a coloquei sentada, curvada sobre o diafragma, com o microfone posicionado entre suas pernas, para que ela tivesse pouca quantidade de ar para acompanhar os períodos e, assim, produzir a voz pequena, “suja” e a divisão diminuída de que precisávamos para dimensionar o olhar do deprimido perante a vida, o mundo e as pessoas.

Diante de apenas algumas das descrições dos nossos trabalhos, o meu relato, pois, não poderia ser o único. A relação com os atores, a forma como nos dedicávamos, juntos, à construção de meios vocais para o enriquecimento do trabalho, também deveria ser descrita criticamente do ponto de vista deles.

Por não terem sido recolhidas em função do mestrado, mas sim para que eu pudesse entender os pontos de vista dos atores, não foram criados questionários ou entrevistas, mas sim narrativas que contavam as experiências individuais destes atores, suas dificuldades, seus pontos de apoio e as formas como o trabalho foi tomando corpo dentro das teorias de teatro.

Estas descrições, que datam de 2001, ainda tateiam nomenclaturas e relações, sendo interessantes exatamente por apresentarem sensações e buscas de interfaces que ligassem o jargão teatral ao fonoaudiológico.

Nenhum ponto de fusão seria possível sem a contribuição inestimável e inesgotável dos atores. Os alunos escolhidos fizeram parte da turma de 2001 e três relatos aleatórios foram transcritos, à partir de uma turma de 17 alunos, que incluía 8 atores. Os tempos dos verbos não foram transpostos propositadamente, na tentativa

de conservar a impressão original de cada aluno, diante dos objetivos propostos pelo curso.

- Aluno 1: Jaqueline Vasconcellos, 21 anos:

– Sou estudante do curso de bacharelado em interpretação teatral da Universidade Federal da Bahia. Como tantos outros estudantes da Escola de Teatro, faço parte do curso *"A Voz em Off"*. Como estudante de teatro, vivencio diferentes processos de criação na arte de interpretar. Mas nada tem sido tão atípico e surpreendente quanto o que vivencio dentro deste projeto.

Um ator de teatro se vale de seu corpo e de sua voz para transmitir idéias, pensamentos e, principalmente, sentimentos e vidas. Quando alguém me pergunta por que escolhi, entre tantas profissões, a arte de interpretar, respondo: o que me move dentro dessa difícil profissão é a possibilidade de viver vidas diferentes, é poder dizer "boa noite" de formas diferentes, é compreender que o "boa noite" de Desdêmona jamais será o mesmo que o de Julieta, ainda que ambas sejam criações do mesmo autor, nascidas de sua mente para comunicar coisas diversas entre si. Ser ator é, antes de tudo, compreender que esses seres são diferentes e, sendo assim, o que os move a dizer um simples "boa noite" determina a situação que estão vivendo naquele momento, bem como toda a atmosfera criada pelo autor para comunicar a sua história.

Temos então dois veículos preparados para contar essas histórias que não são nossas, para viver a vida dessas "pessoas", transmitir seus pensamentos, sentimentos e anseios. Acreditem, ainda com esses agentes comunicadores (corpo e voz), a tarefa é difícil. Estamos fadados a jamais conseguir a perfeição da vida, pois nossa arte é um signo e será lido de diversas formas e, provavelmente não agradará a todos. Além disso, a representação é uma arte viva que nunca pode ser repetida da mesma forma. A possibilidade de tirar um desses dois aparelhos da vista da platéia no processo de interpretação e, ainda assim, estabelecer uma comunicação direta, parecia-me improvável. O trabalho no curso veio me dizer que sim, que era possível.

Comecei daí a ter a dimensão do quanto a voz tinha corpo, do quanto as palavras poderiam estimular a criação imagens e de que, sem isso, elas seriam apenas borrões gráficos sem serventia.

Claro que eu não aceitei e nem compreendi isso desde o início. Começamos pelo básico: respiração. Ela conduz a emoção e determina o sentido do que se quer dizer. Voltei, nesta fase, a Artaud em seu "Um atletismo afetivo" para entender que um mesmo tipo de respiração conduz a emoções diferentes, mas de um mesmo naipe. Daí partimos para o entendimento do texto; não é necessário dizer que qualquer texto, dramático ou não, apresenta uma mensagem intrínseca, mas os significados que damos a essas mensagens podem ser diversos, de acordo com a perspectiva do leitor. Vem então a divisão do texto – encontrar as palavras de valor para encaminhar o seu sentido. E tudo parecia muito fácil...

Engano. Cometi esse engano como muitos de meus colegas. Achei que fosse simples assim. E descobri que não sabia falar. Comecei a me preocupar com pronúncia, articulação e outras coisas que até então eu achava que sabia, mas que vi, só tinha ouvido falar. Houve momentos em que tive vontade de sair pelo vidro do aquário de gravação para não precisar passar pela porta e encarar as pessoas depois dos erros que cometi. Passada a crise, dominei a linguagem, e passei para uma outra fase, com outro problema crucial: o microfone.

O ator teatral prepara o seu aparelho vocal para se apresentar em espaços onde existem pessoas que precisam ouvi-lo e, antes de tudo, entendê-lo

muito bem. Costumamos prever a “velhinha surda sentada na última fileira” e, para isto, uma voz educada para o teatro tem que ter bom volume. Eis a primeira questão, já que, ao microfone, um ator de teatro não sabe como agir porque sua voz está sendo ampliada por um instrumento mecânico. Eu, como todos, também incorri nesse erro.

Uma vez que consegui passar por isso e ir além, achei que meus piores problemas já tinham acabado nessa nova linguagem. Ledo engano. Minhas emoções como que se dissolviam quando eram apontadas vocalmente apenas. Portanto, para dramatizar algo em locução, precisei esquecer as convenções e ampliar a intensidade das intenções dadas e, acreditem, o resultado fica muito longe do que chamamos “canastrão”. Compreender isso talvez tenha sido a parte mais difícil, pois o que não me parecia natural, não me parecia convincente, eu rejeitava e achava que estava executando mal. Porém, ao ouvir os meus trabalhos, compreendi o quanto o corpo completava a cena e como era preciso que a voz suprisse a sua falta para não parecer insossa e defasada em sua relação com a emoção que eu tentava retratar.

Na verdade, a atriz Jaqueline Vasconcellos marcava que, ao apontarmos apenas vocalmente para o acontecimento, o desejo do narrador enquanto personagem e a representação do obstáculo precisavam de maior ênfase, para construir um conflito verossímil. A marcação das emoções de base precisava ser muito clara para que o ouvinte fosse conduzido ao ritmo que tentávamos imprimir à ação e assim poder sentir a quebra ou a tentativa de quebra do desejo do narrador diante do fato. Sem o impulso visível do corpo e do gesto, toda a força precisava estar posta na escolha de uma linha melódica que definisse com clareza a emoção escolhida. Por isso a primeira impressão que os atores tinham, diante da abordagem tão somente vocal do texto, era de “exagero”.

Eu penso às vezes que estamos criando mais um braço na interpretação. O que estamos fazendo no curso precisa ser mais aprendido, compreendido e aceito nas suas complexidades, como qualquer trabalho de arte. Para o ator, foi lançado o desafio de que ele se veja como aquilo que sua expressão verbal é capaz de construir dentro da narrativa - o que vai implicar em mais estudos e aplicação para que haja aprendizagem.

Há muito que aprender acerca do nosso aparelho vocal e precisamos aceitar isso para utilizá-lo plenamente no exercício da arte. Tudo o que vi a respeito de locução, hoje é passado. O que vi não pode ser considerado simplesmente locução – é dramatização numa maneira diferente de encarar a interpretação.

A busca do ator pelo completo domínio de seu corpo é cansativa, apesar de incessante. Dessa forma poderemos conviver com o teatro, não esquecendo as outras formas de manifestação artística, já que o nosso objetivo é viver histórias que não são nossas. Se fugirmos desse prisma, a pessoa do ator aparece no palco e nós somos de muito pouca valia durante a ação dramática. Quem vive a ação é a personagem, não o ator. Dentro

do estúdio, em “*A Voz em Off*” todos os prismas são invertidos e eu, cidadã e atriz, expressei o que sinto diante de um tema que não tem linha dramática, mas tem uma dramaticidade que precisa ser defendida por mim. Eu me transporto para a personagem, eu penso e sinto por ela. Mas não sou ela. Defendo-a e represento-a, sendo eu mesma, o meu universo e o que quero dizer (**apêndice 5**).

Apenas na escrita da dissertação inferi que a situação descrita por JV era apontada por ROSENFELD, em “*O teatro épico*”, quando ele mostra o ator como alguém que dá corda à ação e aos próprios personagens, agindo como ilustrações da narração (1985; p. 173). Nos nossos trabalhos, o ator era mesmo um narrador sem nome e, portanto, sua relação com a personagem precisava ser diferente para que o foco se mantivesse voltado para a defesa da emoção contida no texto. A manutenção da luta entre o desejo do narrador e o fato narrado por ele ganhava poder para reunir estas forças opostas de tal maneira que, mesmo sem uma cena, não se prescindia do jogo cênico. Era isto o que estabelecia e mantinha a ação dramática dentro de uma dinâmica onde o ator situava e dava veracidade ao texto, ao defendê-lo emocionalmente.

- Aluno 2: Ednei Alessandro, 23 anos:

– Em novembro de 2001, eu ainda não sabia, mas ia se iniciar um dos melhores momentos de aprendizado no meu processo de formação do ator. Cursando, na graduação em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia, uma disciplina da cadeia de voz com a professora Ana Ribeiro, soube que ela ministraria um curso de treinamento com os princípios de ‘*A Voz em Off*’.

Eu não desconfiava o tamanho da importância do ensinamento. Uma verdadeira ‘vara de pescar’, ao invés de peixe, apenas. E com todas as implicações de ganhar uma vara de pescar, minha vida se resumiu a trabalho-ensino, trabalho-cobrança, trabalho-descoberta... mas trabalho, trabalho e trabalho. A escolha de Artaud para o trabalho final... e a minha mordida aberta que atrapalhava a articulação de todos os meus /s/!

Durante o mês e meio que durou o curso, pude tomar conhecimento de princípios valiosos e problemas físicos meus. Ninguém havia me falado acerca da importância de uma boa estrutura funcional da arcada dentária – o que eu reputo como indispensável em qualquer ensinamento de fala profissional, assim como uma forma de respiração que facilite uma melhor percepção da emoção que queremos abordar. Só então vi a enorme quantidade de diferenças que separam uma locução institucional de uma expressiva, dramática, e meus conceitos e preconceitos sobre técnicas de abordagem do texto simplesmente foram sendo modificados. ‘*A Voz em Off*’ me sensibilizou para o fato de que as emoções possuem música

própria e que os textos nascem com uma vocação para emoção que lhes fornece uma música que precisa ser descoberta por nós ao lê-lo. Aponta também que a dificuldade de cada texto também nos fornece um caminho coerente para superá-la, ao lhe oferecermos progressos advindos da dicção, articulação, compreensão e percepção das nuances de interpretação.

Particpei de um momento mágico porque ansiei, estudei, gaguejei, sibilei, trabalhei, constituí, potencializei, fiz, me emocionei, gravei, ouvi e senti – e é muito difícil passar por tantas coisas e em tão curto espaço de tempo.

Senti-me desenvolvendo algo que Deus delegou aos deuses da arte expressiva: a palavra, a fala, a comunicação por si mesma e o sentido do bem falar para o ator (**Apêndice 6**).

Os alunos, por vias diferentes, partiram da “*Poética*” de ARISTÓTELES para, através da unidade entre a ação narrada e a responsabilidade em defender o desejo contido na emoção do narrador, pensarem na ação verbal como veículo de criação do conflito e da ação dramática. As inúmeras “sens(ações)” apontadas: “ansiei, estudei, gaguejei, sibilei, trabalhei, constituí, potencializei, fiz, me emocionei, gravei, ouvi e senti” - fornecem a dimensão da dedicação que o trabalho obteve dos atores, em nome da construção de uma dinâmica vocal que sustentasse a linha dramática desenhada para o texto.

• **Aluno 3 – Tina Tude, 23 anos:**

– Mais que um certo compromisso na divulgação e recomendação de um treinamento eficaz para a formação de um ator com fala segura e equilibrada, falar de ‘A Voz em Off’ me apresenta o prazer de compartilhar minha trajetória pessoal, cujo despertar (para o meu deleite) confunde-se com o desenvolvimento dessa nova forma de técnica e sensibilização vocal. E é justamente nesse inusitado princípio de abordagem, que visa ao condicionamento técnico pela via da sensibilização, que talvez resida um dos maiores méritos de “*A Voz em Off*”, já que seu treinamento pressupõe a sensibilidade e emotividade no processo e no produto da palavra articulada profissionalmente.

A sensibilização a qual se propõe esse treinamento, está configurada na íntima relação com a emotividade tanto como condutor do processo, quanto como objetivo do produto. Tudo isso, indissolivelmente associado a princípios técnicos rigorosos no trato com a articulação da fala.

Essa teoria, aliás, traz não só uma nova diretriz para a abordagem a linguagem, da fala, da voz, mas, sobretudo, pressupõe uma reeducação emocional na abordagem dos dispositivos gerais da comunicação humana. Para mim, particularmente, possibilitou ainda, o despertar de uma nova abordagem da emotividade em âmbitos mais amplos.

Quando comecei o treinamento em “*A Voz em Off*” (apesar de já ser aluna na graduação em Interpretação Teatral da Universidade Federal da Bahia), ainda não havia cursado as disciplinas ministradas por Ana Ribeiro, de

forma que sequer tinha consciência das minhas necessidades e defeitos – nem mesmo sabia quais os parâmetros para avaliar e preparar uma fala profissional.

Sendo assim, já no procedimento da matrícula do curso, fui surpreendida pelo meu total despreparo para o uso do microfone e sua relação com o comportamento adequado da voz – sua projeção e o monitoramento da respiração, diante de um elemento artificial de ampliação. Naquele momento, estabeleci um contato direto com o que considero o primeiro e dos mais importantes fundamentos da técnica de locução: a respiração consciente. E isso já implicava um aprendizado enorme, à medida que apontava para a coerência necessária na abordagem da voz em ambientes diferentes.

O exercício contínuo do fazer teatral nos conduz à automatização de um nível de projeção vocal incompatível com o que se pode conseguir num estúdio. É própria do meio teatral a prática (às vezes danosa, desnecessária e até equivocada), de supor o alcance da voz ‘até a velhinha surda da última fila’ - danosa porque nem sempre os atores que se prestam a essa tentativa têm o domínio de suas capacidades vocais e acabam por executar uma abordagem que pode lhes valer a carreira; desnecessária porque, de acordo com os princípios da acústica, basta angular a emissão sonora para que ela atinja o ponto de expansão ideal para o ambiente e por fim, equivocada porque, provavelmente, a velhinha surda seria louca, se escolhesse a última fila para se sentar. Essa abordagem não só redimensionou para mim o trato da emissão de voz no teatro como deliberou as particularidades de tratamento dado que a voz podia receber em um estúdio.

Em “*A Voz em Off*”, uma dificuldade preliminar para nós, atores de teatro, era justamente modular o ataque vocal, de forma a aliar o conforto pressuposto pelo microfone à intenção dramática da fala – sem desmerecer a sensibilidade desse sistema em capturar as menores manifestações sonoras advindas da respiração, ao interagir com ele, me via diante do domínio relevante que precisava ter para utilizar os possíveis ruídos naturais (salivar, arfar, deglutir), como elementos da própria interpretação. Tudo isso me remeteu a um certo “vício” dos atores de teatro, que parecem relacionar a densidade dramática a abordagens veementes demais.

No caso do curso, nos foi oferecida uma via de sensibilização dramática calcada, muitas vezes, na oposição entre sutileza e dramaticidade.

A metodologia aplicada no projeto apresenta espécies de esclarecimentos que agregam valores primordiais ao curso – o módulo de pronúncia, por exemplo, trouxe uma descoberta valiosa: havia indicações determinadas para a pronúncia de um padrão nacional para o nosso idioma, o que eu desconhecia. Dada a propriedade e precisão com as quais os conceitos nos eram apresentados (não fosse a minha obsessiva necessidade de tudo racionalmente explicar), não havia motivos para grandes questionamentos. No entanto, minha capacidade de assimilação e apropriação de determinados princípios fora barrada pela minha “mente inquieta”. Não conseguia conceber porquê era ‘sujo’ pronunciar pãnela, jãnela, cãnela, (...), e que o som ficava mais claro ao pronunciar-se panela, janela, canela, embora eu aceitasse, sem resistências, que assim seria pronunciado. Mas eis que havia uma explicação para este fenômeno, baseada na relação entre a acentuação tônica e a nasalidade das palavras, que se objetivavam na herança de um tipo de vocal nasal que só existe em Portugal e que foi assimilada em Salvador como parte do idioma, por influência da colonização. Havia explicações para as ‘regras’, mesmo aquelas que eu não pensava serem justificáveis.

Dentre as contribuições práticas estabelecidas no decorrer do curso, destacam-se:

- a capacidade de identificar as necessidades básicas do texto para que o ator execute uma locução coerente;

- o condicionamento das estruturas de uma boa respiração e o trabalho muscular que podemos desenvolver a partir da musculatura diafragmática;
- o conhecimento e domínio que tornam orgânica a identificação e correção autônoma das falhas de articulação e pronúncia.

Mais uma vez, agora por outro viés, os alunos, apontaram para o fato de que o narrador era um tipo diferente de personagem que precisava pensar, fazer e dizer, definindo apenas vocalmente, a linha dramática que construiria as ações verbais que colocariam em evidência não apenas o seu desejo, mas também as emoções em torno dele. Assim, no momento em que a concepção de voz para o texto e o apoio rítmico da trilha sonora conseguia, através do ator, um traço dramático consistente, a relação entre desejo e fato tornava-se perceptível e a pulsação de vontades passava a marcar o clima de tensão característico do drama. Isto era pressentido pelo ator, estava ao redor de seu discurso, embora ainda não fosse nomeado por ele.

Concluído o curso, verifiquei, pela apreciação dos trabalhos finais, o quanto aquela experiência nos havia modificado. Por isso mesmo gostaria de salientar que este relato, apesar de ilustrar detalhadamente o processo e, com isso, cumprir o fim a que se destina, não pode fornecer a vivência propriamente dita. Sua leitura isolada não viabiliza, do meu ponto de vista, a visitação da emotividade por via direta - que está no cerne da nossa proposta de trabalho, por exemplo. A experimentação prática é condição preponderante para o perfeito aproveitamento do que me permito chamar de método.

Dito isso, creio que não pareça presunçoso reafirmar os princípios de 'A Voz em Off' como mecanismo de reestruturação sócio e emotivo-educacional da expressividade do ator (**Apêndice 7**).

Era perceptível que todo trabalho e dispêndio de energia em busca da intimidade com o detalhe vocal, o domínio do som, da divisão, da ressonância, do uso das caixas de expansão físicas, a abertura e o fechamento dos tons, a relação entre emoção e voz, pontuação e pausa e o domínio da tecnologia ao redor do ator visavam concentrar profundamente a sua atenção na qualidade da emissão vocal em si e a responsabilidade de ser o emissário de uma vocação de comunicação latente, mas pulsante – o texto.

Era preponderante criar no ouvinte a expectativa de que os conflitos aconteceriam e que ações seriam desencadeadas para resolvê-los. Ou seja, através

do texto, precisávamos transformar por meios dramáticos uma narrativa numa história verossímil, utilizando apenas signos verbais. A regra - apontada por Anatol ROSENFELD, em *O teatro épico* – não deixava margem de dúvida:

Nenhum começo pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada e termina quando a ação nitidamente definida chega ao fim (1985; p.30).

No nosso caso, como não tínhamos a estrutura do texto dramatúrgico para nos apoiar, nem tampouco peça ou mesmo cena, a habilidade de gerar pontos de tensão estava focada nos conflitos entre o desejo do narrador e o fato em si, para que uma emoção ocorresse como consequência deste enfrentamento. Como estas características, dentro do trabalho, precisavam ser perceptíveis ao ouvinte apenas através da audição, precisávamos criar um ritmo emocional que conseguisse expressá-las oralmente com eficiência.

Assim, aos meios disponíveis de estimular o ator a obter a intensidade emocional necessária para tocar o ouvinte, acrescentei um reforço rítmico que pudesse lhe impulsionar a voz, criando pulsares vibrantes, táteis.

Segundo ROSENFELD, em “*O teatro épico*”, Nietzsche apontava o aparecimento da tragédia como algo nascido do “espírito da música” (p.39), o que confirmava a minha sensação de que o ator era um solista e o texto uma partitura. Assim, mais uma vez a voz e a sua característica ausência de elementos visíveis, tornou-se agente da relação entre os sentidos da audição e do tato e foi definitiva para a escolha do último segmento.

Somei à voz, um instrumento que tinha tanta eficiência expressiva quanto ela, de tal forma que o ouvinte sequer se apercebesse da “invasão emocional” a qual seria exposto através da via auditiva. Este instrumento acabou revelando-se de grande valia para o curso, por criar uma ambientação dramática para a voz, que

acabou se transformando em um diferencial importante para o resultado artístico que obtivemos.

Para alcançar um ponto de fusão vocal adequado para o ator era preciso que todos os elementos trabalhados com os alunos fossem associados através de uma “fonte de calor poderosa”: a música. Ela tinha a mesma invisibilidade que a voz, respeitava as mesmas regras de ritmo e harmonia, sabia pulsar, conduzir o ouvinte e poderia dividir com a voz a narrativa, tornando-se personagem fílmica e agente de comunicação.

3.2 – Uma voz, um ritmo, uma trilha:

A própria origem histórica do teatro, ao apontar o ator como uma evolução do solista cerimonial - que iniciou sua relação com o coro através do canto, passando para o discurso poético, numa renovação implementada por Téspis - expunha a música como um complemento rítmico emocional para a voz do ator. Era o momento, portanto, de explicar melhor a relação entre o pulso marcado pela prosódia e o seu meio naturalmente complementar: a trilha sonora.

Não por acaso a força da música é utilizada para marcar a pulsação de tantos trabalhos artísticos e construir a ambientação emocional a que se quer expor o ouvinte. As trilhas estão por toda parte. Entre comerciais, documentários, filmes, peças de teatro ou mesmo novelas, nós nos acostumamos a tê-las como uma forma de construir ou evidenciar a percepção de momentos emocionais. A trilha é utilizada para marcar a ação ou como meio de complementação do ritmo emocional de diálogos.

Assim, começou-se a utilizar o som de duas maneiras: Como elemento climático e como foco da ação (os musicais). Os primeiros são justamente os que darão emprego aos compositores eruditos, e os segundos são aqueles em que a música conduz a narrativa, ou está subordinada à

música. Os musicais cinematográficos, famosos na década de 50, podem ser comparados à ópera, cuja ação também se desenrola em função da música. Aliás, a derivação mais popular da ópera, a opereta, irá ter uma grande influência na própria composição das músicas e na concepção geral do argumento destes musicais. Mas o outro caso é particularmente mais interessante, pois é nele que o cinema encontra as bases da utilização do som para formar o ambiente (SALES, Filipe; *A trilha sonora no cinema – breve histórico*). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/trilha.htm>

No trabalho vocal com o ator, a palavra obedecia à linha melódica ditada pela prosódia para ganhar impulso. Se a ela fosse agregada a pulsação da música, o ouvinte, absorvendo a sobreposição dos dois canais de gravação, ficaria diante de uma única sensação auditiva, fundindo-as em sua percepção e, conseqüentemente, utilizando-as como uma forma de estímulo ao seu imaginário.

Mais uma vez deixei-me influenciar pela fisiologia - agora da audição - para colocar a trilha, lado a lado com a voz, como protagonista da narração, dividindo com o ator a abordagem e a marcação do ritmo emocional. Isto era conseguido através de outra forma de ajuste para o volume de voz, colocada em um canal de áudio independente assim como a trilha e, quando era o caso, também da sonoplastia, criando uma relação onde trilha e voz ocupavam praticamente a mesma faixa de volume.

A diferença de relação entre os volumes dos canais trouxe grandes modificações no resultado. O ritmo e a harmonia da música marcavam o “pulso” emocional que conduzia o ouvinte ao encontro da ambiência que desejávamos criar. A voz dos atores entrava então no processo, desenhando as situações emocionais propriamente ditas.

Vista desse modo, uma trilha sonora poderia ser designada metaforicamente como a demarcação de um “caminho” que conduziria o ouvinte a lugares emocionais previamente determinados, em “viagens” que poderiam ser mais ou menos densas.

Acreditando nessa possibilidade de contracena, passamos, eu e os atores, a dedicar extrema meticulosidade na escolha das trilhas.

A partir do momento em que a música exerce influência, maior ou menor, sobre (...) o filme, é lícito reivindicar para ela também a condição de personagem; note-se que, para tanto, é vital que os personagens do filme tenham consciência de sua existência, o que vale dizer que a música, se assim podemos dizer, passa a existir, fazendo parte indissolúvel do roteiro (GIORGETTI, Mauro; *A música como personagem*). [on line] Disponível na Internet via:
<http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/comoperson.htm>

Para nos servir de aliada, porém, a tecnologia também impunha seus limites. Era grande o despêndio de energia de cada ator diante das “regras de imobilidade” decorrentes do respeito à distância entre a boca, o microfone e os filtros. O efeito “puf” apareceu como um dos nossos piores inimigos e gravar áudios com qualidade sonora, requeria vencê-lo. Como o denominado “efeito puf” está associado a ruídos de sopro ou estalos que são frutos da proximidade demasiada entre a boca e o microfone, para combatê-lo, combinamos o uso de filtros de microfone, a angulação de seu posicionamento e distanciamento da boca do ator.

As limitações, muito mais do que como dificuldades, eram vistas como estímulos. O isolamento do ator no momento da gravação era naturalmente requerido pelo próprio estúdio, o que acabava criando um ambiente onde a modulação da voz e a música eram as únicas formas de expressão para o sentimento e emoção contidos no texto. Uma manobra que se revelou fundamental consistia em separar as duas saídas sonoras dos head phones dos alunos, acoplando em uma, a trilha e, na outra, a voz, com ajustes individuais de volume para cada canal.

Logo após a gravação do trabalho, o ator, quando lá estava, tornava-se ouvinte de si mesmo. Como estes trabalhos faziam parte da última prova, não havia

muito espaço para repetições e seu senso crítico tinha que funcionar antes, para que não perdêssemos muito tempo com regravações depois.

Caprichosamente, a mesma repetição que retocava recursos técnicos como a articulação, também “gastava emocionalmente” a palavra. Isto me obrigou a - como alguns diretores da escola italiana que voltavam à leitura de mesa para reavê-las - procurar outras soluções. Funcionou eficientemente “afinar” o texto, focando as diferentes formas emocionais para abordá-lo, não permitindo, entretanto, que cada ator o repetisse e escutasse, em retoques infinitos.

Na edição, as experiências com níveis diferentes de volume para a trilha se sucediam. Parecia-me que, ao buscar uma contracena que envolvesse ator e música, o ajuste de volume entre os canais de saída seria um dos agentes para que a “química” acontecesse entre os dois. O arquivo com o desenrolar dessas experiências foi mantido e é apresentado como **anexo 2**, na edição de voz e trilha da leitura “Navio Negreiro”, de Castro Alves.

Os experimentos revelaram diferentes composições de volume entre voz e música para a edição do áudio, utilizando a trilha ora com o volume mais baixo, característico das locuções institucionais, ora aumentando-o gradativamente, conforme o andamento da entrada da música ou, conforme foi definido depois, com a entrada forte da trilha para marcar e apoiar o desenho emocional que seria traçado pela voz imediatamente.

Os elementos estavam posicionados para fundir-se. Porém, tudo dependia de que o ator ultrapassasse a sensação de estranhamento causada pela ausência de cena. Seu material corporal deveria colocar-se em função de uma expressão emocional para o texto, através da via vocal.

Na junção de tantos detalhes, o isolamento e a solidão do ambiente de gravação, vistos anteriormente como dificuldades, revelaram-se de grande valia para a criação de outros níveis de realidade onde o ator mergulhava para atuar.

Com os elementos associados, a última regra referia-se a adequação da fala do ator ao tempo da música e, para tanto, o treinamento regular com os comerciais foi de grande valia. O ator se adequava perfeitamente a acoplagem das oscilações de sua voz à música, numa sincronia onde o “desenho emocional” da trilha, conduzia o ouvinte para o “desenho emocional” da voz do ator, o que complementava a cena ao destacar seus protagonistas.

No site <http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/comoperson.htm>, de Mauro Giorgetti encontrei o artigo “*A música como personagem*”. Nele, o autor afirmava que a música tem elementos para auxiliar a personagem, transmitindo emoções e sentimentos que lhe excedem a capacidade de expressão.

Ler o texto reforçou em mim a disposição de experimentar novas combinações. Na prática, a associação de voz e trilha criou um uníssono de ações que permitiam que uma impulsionasse a outra. Conseqüentemente, a voz, enriquecida pela trilha, propunha uma relação aberta com o ouvinte ao falar de fraquezas, hipocrisias, julgamentos e sonhos comuns a todos nós. Partir da fisiologia facilitava a criação de uma dinâmica para a expressão emocional da palavra, que se traduzia na rapidez com que alcançávamos o ouvinte.

A colocação da trilha como protagonista fílmica, dividindo a cena com o ator, na prática o impulsionava ao encontro de cenas impalpáveis, exatamente por serem apenas imagináveis. Ali estava o ponto de fusão, a explosão emocional, o pulso e a eletricidade que eu sabia, existiam. Os resultados foram postos em teste na primeira

viagem internacional dos trabalhos de “A Voz em Off”, que ocorreu em Portugal, no Festival Lusofolias, de 2002.

3.3 – Ajustes finais, experiências, públicos:

Restava-me agora experimentar a relação entre o resultado do trabalho e a platéia. Aproveitei-me do primeiro convite de apresentação internacional que recebemos para saber como reagiria um público mais frio, como o português. A nossa apresentação abriria a mostra brasileira de cinema e pedi que o áudio fosse apresentado em *black out* para o público presente.

Escolhi como autor nacional o cacique Davi Copenaua Ianomâmi, apresentando uma narrativa para o texto “A Todos os Povos da Terra” (Apêndice 8). Nele, a marca principal estava situada na perplexidade do cacique diante da destruição que a civilização branca insistia em chamar de desenvolvimento e que estava dizimando a sua cultura, o seu povo e a sua terra.

Como eu queria, o autor era desconhecido do público europeu e não possuía uma escrita dramaturgica, o que tirava todas as referências da platéia, incluindo as literárias. O texto chamava a atenção para as ingerências políticas brasileiras e mundiais sobre o meio ambiente, apontando as suas conseqüências para as nações indígenas.

A emoção de base que escolhi para a narrativa foi a de tristeza porque me pareceu que marcar a beleza fornecida pela natureza causaria maior impacto sobre a platéia do que denunciar fortemente a destruição da terra indígena. Marcando a diferença de abordagem, a trilha sonora mantinha o ritmo leve, construindo um

mundo onde era possível conviver harmonicamente com a natureza. A combinação entre a leveza da trilha e a abordagem vocal acabaram criando tanto equilíbrio, que o público foi conduzido para o antagonismo das nossas ações práticas, reais **(apêndice 8)**.

Quando chegamos ao final da apresentação e as luzes se acenderam, a platéia me pareceu entorpecida. Observando as pessoas, percebi que elas continuavam paradas porque pareciam inexplicavelmente envergonhadas. Passaram-se talvez os segundos mais lentos da minha vida, até que alguém começou a aplaudir e logo mais pessoas a acompanharam. Alguns poucos segundos há mais e todos pareciam estar contagiados pelo aplauso. Depois disso, muitos vieram me pedir desculpas por não terem percebido que as nações indígenas tinham uma opinião clara sobre a nossa civilização e que por isso também deveriam ser ouvidas. Um resultado que nem o meu maior otimismo teria conseguido imaginar.

Era possível alcançar um ponto de fusão que entrelaçasse todas as noções técnicas e ele partia de um critério detalhado para a preparação vocal do ator, diante de cada texto, desde que:

- a mensagem do texto conseguisse, através de signos verbais, construir signos dramáticos;
- o ritmo de leitura desenvolvido pelo ator fosse minuciosamente adequado ao ritmo da trilha sonora;
- a construção de um sentido emocional fosse feita com o apoio dos elementos técnicos de voz e fala, observando a fisiologia para criar os espaços de divisão para os períodos do texto;
- conseguíssemos definir um caminho prosódico claro para cada tema.

Era preciso, pois, ir adiante e ousar mais. Eu me perguntava como os áudios poderiam aliar-se ao texto para facilitar a compreensão formal do ouvinte. Eugênio COSERIU, em sua “*Teoria de competência lingüística*”, afirmava que a língua é uma atividade universal entre pessoas que representam as tradições comuns deste “falar” e o dominam individualmente para estruturar outros produtos que, sem ela, não seriam realizáveis.

O plano do sentido é, por assim dizer, duplamente semiótico, porque nele um significante e um significado de língua constituem uma primeira série de relações, seguida de outra série, em que o significado de língua passa, por sua vez, a ser “significante” para o conteúdo do texto ou sentido. [...] O plano do sentido e do significado são sempre diferentes, mas, assim como o significado pode coincidir com a designação, o sentido pode coincidir com o significado. Neste caso, o texto é tão somente comunicativo, informativo, empírico ou ‘vital’, e não artístico ou literário. (1980, p. 99)

Sem a habilidade oral para dar vida às palavras, portanto, não haveria construção dramática para o texto. Transportar para uma obra escrita a força da palavra falada requeria que a intencionalidade da voz fizesse parte da leitura. Sem isso, não haveria contexto, apenas texto.

Em o Teatro Épico, ROSENFELD, baseado no pensamento de ARISTÓTELES, escreveu que é preciso que se crie um sistema onde tudo motive tudo, o todo as partes, as partes o todo (p.33). Teríamos que colocar a invisibilidade da voz a nosso favor, utilizando-a para envolver e incluir o ouvinte no tema proposto pelo texto, até o ponto em que ele fosse induzido a explorá-lo através de seu imaginário. Mas conseguir isso demandava uma precisão “quase cirúrgica” da abordagem verbal.

Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é anorgânico, nocivo e não motivado... Só assim se pode obter a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (1985; p.33).

Para definir a linha escolhida para conduzir a expressividade de cada narração, eu contava com a condução vocal da emoção para recriar um tempo mágico onde, a fala do ator, por ocorrer no tempo presente, continuasse a evocar o acontecimento, o que proporcionaria a ambiência necessária para criar a ilusão de atualidade.

Fui em busca de experiências nesse sentido e adaptei um texto com inserções de Jean Genet, Proust e Artaud - autores de tempos e estilos diferentes - ancorando a narrativa no rancor de Genet e transformando as inserções de Proust e Artaud em pensamentos delirantes. A imagem na qual trabalhamos para criar a linha vocal do texto, era a de que os ditos “marginais” também poderiam ter um conceito sobre os “donos dos carros, nos sinais” e que o áudio poderia ser a expressão desse conceito. Como a emoção de base que escolhemos foi o rancor, o áudio ganhou contornos muito próximos do desprezo à vida que percebemos nos casos de violência urbana (**apêndice 9**).

Faltava, porém, ter certeza de que o ouvinte, à priori, não precisava necessariamente dominar o vocabulário para compreender a mensagem. Eu pressentia que, se a concepção de voz fosse usada para estimular as memórias emocionais do ouvinte, ele perceberia a mensagem, independentemente da dificuldade do texto. Lancei-me então em um novo experimento, agora com crianças.

Aproveitei um convite que me foi feito por Rô Reyes, diretora teatral e coordenadora pedagógica da Casa Via Magia – escola proeminente da cidade de Salvador - para apresentar o áudio com a leitura de Navio Negreiro, de Castro Alves, para uma turma de crianças de 6 anos (**apêndice 10**). A proposta era que, através dos desenhos feitos pelos pequenos após a audição do CD, pudéssemos inferir de

que maneira a emoção expressa pelo ator poderia ser utilizada no esclarecimento de problemas de compreensão do idioma.

As crianças foram agrupadas em um círculo, no chão. O CD com a leitura do poema foi colocado. Havia conversas e risinhos, como era de se esperar e nada disso foi coibido pela professora. A minha posição era passiva: as crianças “assistiam” o áudio e eu “assistia” às crianças.

Num trabalho com pouco mais de dois minutos, as crianças começaram a reagir perto dos 10 primeiros segundos. Primeiramente se imobilizaram; depois, deitaram no chão e lá ficaram, imóveis. Ao final do áudio, pediram que a faixa do CD fosse repetida. Não havia mais risos. Em conjunto, quando a trilha indicou o início da faixa, deitaram-se de novo, agora com o rosto voltado para o chão, formando uma espécie de “mandala”. Ao final da audição, muitas choravam, dizendo que haviam ficado muito tristes.

A expressividade do áudio conseguida pelo ator supriu os problemas de vocabulário, mantendo a integridade da compreensão do texto, pela via da percepção dos sentimentos que o regiam. Esta compreensão foi demonstrada através dos desenhos das crianças, logo após a audição do CD. A escrita rebuscada, característica da poesia romântica, não criou nenhum entrave à percepção dos sentimentos contidos na obra. As crianças transpuseram a barreira do vocabulário, no momento em que a emoção da voz do ator, somada à energia da trilha sonora, as conduziu ao conteúdo do texto (**anexo 3**).



A intensidade da reação me fez mergulhar na questão da transformação dramática do texto. Segundo Evelina HOISEL, em *A leitura do texto artístico* (1996; p.7),

(...) a "palavra leitura, nesta abordagem, tem um sentido bem abrangente, correspondendo a uma tradução de um sistema lingüístico para outro... O atingimento do sentido é a meta da leitura... além de disseminar as significações de um texto"

Isto ratificava a minha ação de definir uma forma emocional como base para a leitura de cada texto. Se a decodificação estava diretamente relacionada à percepção do ouvinte, ela também dependia da forma como o texto era lido. HOISEL

confirmou este dado mais adiante, ao dizer que era próprio do texto a aptidão de poder ser lido/ relido e escrito/ reescrito em cada leitura (1996; p.7).

O ponto de fusão ideal para o resultado era alcançado quando a ação conjunta de todos os elementos funcionava ao redor do enriquecimento da palavra, submetendo-a à vida emocional contida em cada texto. Estávamos, afinal, em consonância com a definição de HOISEL, que apontava como texto “qualquer discurso, qualquer malha significativa”. (1996; p.7). Porém, ao apoiarmos a leitura no idioma “extra-ordinário” do teatro, estávamos construindo linha e ação dramáticas, de tal maneira a proporcionar ao ouvinte a possibilidade de vivenciar a importância milenar da palavra: preciosa no teatro porque preciosa também na psicanálise, tanto quanto na confissão católico-cristã.

Através do idioma “extra-ordinário”, dávamos vida às palavras do texto, criando no ouvinte a sensação de que, apesar de pessoas, cada um de nós é único, é um EU diferente. Esta forma de diálogo por ser apenas auditiva, conseguia canalizar a energia emocional da voz ao redor do texto, criando forças que estavam em jogo – em jogo cênico.

Estávamos prontos para a fusão. Era possível fornecer dramaticidade para qualquer texto, a partir de um pesado investimento técnico que modelava diferentes tessituras vocais, de tal modo criar uma malha de significantes, numa trama de significados que pudessem ser associados à energia da trilha sonora.

A participação da fisiologia, além de proteger o ator ao recriar a oscilação respiratória emocional semelhante à reação real, facilitava a construção artística dos fatores de verossimilhança que o aproximariam do ouvinte.

Assim, os dados fornecidos pelo texto, ao sofrerem a influência do sentido emocional, aproximariam o ouvinte da compreensão da circunstância relatada, ainda

que as palavras fossem difíceis, formais ou pertencentes à língua morta – a experiência com as crianças de 6 anos jamais seria esquecida.

O ouvinte era surpreendido pela abordagem diferenciada que havíamos adotado e que incluía a exposição de fatos através de formas emocionais. A amplificação da voz incorporava detalhes ao trabalho que, quando associados à leitura, a enriqueciam dramaticamente. Assim, partindo de respostas que obedeciam à fisiologia respiratória e a vocal, a tecnologia me permitia criar canais de gravação diversos que seriam usados em narrativas orais onde a voz do ator era a protagonista ideal para reviver momentos humanos.

A via auditiva como único agente de recepção para a abordagem emocional dos atores, nos abria portas para a diversificação e a experimentação. A emoção aparecia como estímulo, despertava a memória e imaginação do ouvinte e fornecia possibilidades individuais para o conteúdo do texto, já que cada pessoa era livre para dar-lhe forma e interpretação.

Esta sincronia só era possível devido à força aglutinadora do discurso. No livro “*A leitura do texto dramático*”, HOISEL fala que a leitura de textos suscita espaço de indagações particulares que conectam a produção e a recepção como duas faces da mesma experiência (1996; p.17). Prosódia, intencionalidade e ritmo, somadas à técnicas de expressão e uma trilha sonora eficiente, ao serem associadas, se potencializavam em função do texto.

O momento decisivo... é aquele em que as letras, à primeira vista opacas quanto ao seu sentido,... se revelam portadoras dele em virtude da voz do leitor,... em elementos constitutivos da linguagem e através de uma seqüência (SVENBRO, Jesper; 1998; pág 47).

Baseada nessas evidências, procurei diversificar ao máximo a escolha de textos, combinando-o com diferentes formas emocionais de abordagem vocal, de tal forma a utilizar os fantasmas do inconsciente do ouvinte para encontrar, na

representação artística, a possibilidade de preenchimento dos (seus) vazios, conforme o pensamento de ROLAND, B, em “*O prazer do texto*” (1974; p. 111).

Cada narração expunha ao ouvinte um tipo de audição que vinculava o objeto artístico à sua capacidade de manipulação do tempo, emoção, estruturação e justificativa, informando-o consciente e inconscientemente acerca de questões pertinentes à sua própria natureza.

Para transformar o texto em uma seqüência portadora de sentido, o leitor acabava por emprestar-lhe algo de seu, do mundo e da vida, utilizando para isto o código como ponto comum. Era este o valor que eu buscava para a expressão da palavra falada pelo ator, num contexto onde sua voz situaria a informação, pela via da estimulação do imaginário. O resultado que obtivemos foi o meio através do qual o texto se tornou uma realização sonora capaz de “distribuir seu conteúdo” ao ouvinte, através da voz em off do ator.

A fusão, ali se concretizava porque vinha de um poder que, mais do que ninguém, o ator possuía para fundir a escrita ao seu escritor. Cumpria-se, pois, a razão de ser do texto que, segundo SVENBRO ali estava para, ao ser lido, exercer um poder sobre o corpo do leitor, até mesmo a grande distância no espaço e tempo (p. 49).

Lá estavam também o sentido teatral da palavra, a força do drama, as técnicas com as quais ela poderia ser enriquecida, o caminho emocional pulsante apontado pela trilha sonora e os recursos que amparariam a voz para que, através do texto, o ouvinte fosse tocado, ao ouvi-la.

Partir do que somos e de como funcionamos primordialmente, faz com que fixemos o olhar na civilização, provando que a palavra é uma de nossas maiores evidências evolutivas. Porém, se a palavra clássica imortalizava seus heróis, a

cênica os recriava na fantasia das platéias ao manter o traço original que a constituiu e marcou. De palavra em palavra poderíamos não apenas mostrar a civilização, mas recriá-la ou imaginá-la - nós que a criamos a partir do desejo de intercambiar pensamentos, sensações e sentimentos. Talvez daí a intensidade, a dimensão e a sedução que ela exerça sobre a humanidade. O divino e o humano. A realização que a tudo pode alcançar por possuir e manejar o poder da invisibilidade. A voz, a palavra e a linguagem. A arte. A soma de muitos mundos. A fusão éramos nós e as palavras que nos traduzem, nos traçam, nos representam.



Conclusão:

“O ator é um artista que joga e inventa com as palavras; precisa tirar de sua voz o que ela tem de melhor (matizes, nuances, voracidade, suavidade) como um verdadeiro instrumentista que manipula com virtuosidade e agilidade o seu instrumento musical. É, assim, um compositor vocal” (OLIVEIRA, Domingos, Sávio)

Em muitos momentos da dissertação eu utilizei, de maneiras diferentes, fragmentos de uma frase do livro “Em busca do tempo perdido”, de Proust. Para ela, especificamente, não procurei página, ano ou editora. Quando uma frase se transforma numa razão de ser e num modo de compreender o próprio trabalho, nada é mais natural do que classificá-la como parte de sua vida. “A ação da palavra costuma clarificar e dar sentido”, acabou se transformando, afinal, na melhor forma de conclusão para o meu trabalho.

A minha relação com a comunicação oral sempre foi intensa. Auxiliar o ator numa construção que buscava alcançar maior expressividade para o texto, acabou sendo uma interface natural para alguém que, como eu, “vive” das palavras e do que elas representam. Assim, de uma certa forma, ARISTÓTELES (*Poética e Retórica*) e SÓCRATES (dialética), PROUST (*Em busca do tempo perdido*), SAUSSURE (*Linguística geral*) ou COSERIU (*Teoria da competência linguística*) são muito mais do que referências bibliográficas – eles representam uma ideologia e um exemplo de dedicação às palavras, assim como SHAKESPEARE o foi e EURÍPEDES e TÉSPIS, antes dele, também o eram.

Dar ao ator uma expressão vocal capaz de revelar até os mais íntimos segredos humanos, amplificando da voz os seus detalhes mais sutis, era uma meta passível de construção, mas composta de uma quantidade expressiva de detalhes. A preocupação de não perder a visão de conjunto, colocava o ator e o ato de representar em função de narrativas que nasciam para defender o texto, ao

construir-lhe um significado emocional e uma linha dramática para, desta forma, aproximá-lo do ouvinte. Era a ação da palavra gerando discussões que clarificassem os nossos pensamentos e sentimentos, reforçando sua importância social, ao recriá-los.

A preocupação com cada item que compunha o conjunto era constante e fazia parte da minha rotina, no curso. Do momento da chegada dos alunos, antes mesmo do início da primeira gravação, até o dia da última prova, cada detalhe foi acompanhado, explicado e repetido, cada pausa examinada, cada oscilação da voz foi gravada e experimentada em diferentes contextos emocionais para que, ao desenvolvermos a percepção auditiva do ator, ele se aproximasse de si mesmo, de sua mensagem e do público ouvinte.

Toda a preocupação com a qualidade do trabalho foi associada ao cuidado em torno de uma preparação que também fosse capaz de atenuar os riscos à saúde vocal do ator, ao mesmo tempo em que lhe desse maior controle sobre sua qualidade expressiva. Foi o apoio da fisiologia que dirimiu dúvidas e fundamentou soluções que estiveram todo o tempo por trás da criação e dos resultados que obtivemos.

A observação do funcionamento do corpo forneceu elementos posturais, de ritmo, volume e intensidade respiratórios que foram sendo incorporados, conforme a construção emocional e a necessidade vocal dos atores. Todas as divisões, as pausas, hesitações e vocalizações, ao acompanharem o movimento fisiológico respiratório das emoções, reproduziram as variações da coluna de ar utilizada pelo corpo, o que representava uma proteção real para as pregas vocais dos atores. Esse ganho, por si só, já me parece representativo e está sendo estendido para a interpretação teatral, com sucesso. Porém, sua contribuição para a composição

emocional das falas foi maior ainda. A reprodução funcional da respiração, na interpretação, ao ser reconhecida pelo corpo como compatível com a realidade, passava a associar padrões de resposta semelhantes, embasando e facilitando a produção das variações vocais concebidas para cada texto, pelo ator. A voz conseguia agregar em si mesma todas as qualidades que designavam o desejo, o sofrimento diante do obstáculo e o conflito decorrente do enfrentamento entre estas forças opostas, delineando a ação dramática e assim, motivando o ouvinte a imaginar uma seqüência de ações que justificassem a abordagem emocional empregada.

Exatamente por isso, o ganho em qualidade de representação justificou o esforço voltado para a preparação física e técnica. O desmembramento de cada detalhe e o trabalho empregado no domínio de tempos e variações vocais, no momento em que foram associados ao texto, tornavam-no parte de um testemunho feito com veracidade. Usar a fisiologia como apoio, não apenas respaldou, mas também facilitou o trabalho de construção das variações vocais, à medida que os tempos respiratórios emocionais, ao serem obedecidos pelo ator, protegiam seu aparelho fonador contra sacrifícios vocais desnecessários, através de seus próprios mecanismos de funcionamento.

No momento em que os atores passaram a dominar a técnica e os exercícios vocais que faziam parte dela, os resultados práticos começaram a surgir automaticamente. Sob a forma de CDs e de curtas-metragens, os experimentos em torno de resultados pesquisaram, desde a reação de platéias, até os movimentos em torno de uma maior plasticidade de edição dos áudios. E foram tantos movimentos e experiências, que eu nem percebi quando comecei a utilizar o termo “direção de voz” nos cursos, nas gravações dos áudios do projeto “*A Voz em Off*” ou mesmo quando

os atores começaram a me pedir uma concepção e uma direção vocal para textos ou testes de elenco.

Foi uma descoberta e um susto. Dirigir? Eu? O que significava dirigir? Do lat. *Directiōne*, dirigir significa “orientar, dar rumo ou coordenar alguma coisa, através da utilização de critérios e normas”. [on line] Disponível na Internet via:

<http://www.infopedia.pt/homepage.jsp>).

O trabalho que estava sendo desenvolvido no curso obedeceu todos os critérios dessa definição. Ao propor uma organização que partia da comunicação oral e expressava-se unicamente através dela, eu precisei obedecer a uma seqüência de regras voltadas para a melhoria técnica da qualidade expressiva dos alunos. A palavra falada precisava ganhar peso expressivo, toque emocional e dramaticidade porque ela era a concretização do texto. A ação da palavra deveria clarificar e dar sentido porque o ator e a sua arte se constituiriam ao seu redor, utilizando-a como forma de expressão.

Se a preparação física dos alunos do curso tinha que ser constante, no caso dos atores ela foi decisiva. O aumento de seu potencial físico colocou a fisiologia da respiração como um referencial para a transformação que se queria imprimir ao texto para torná-lo uma narrativa oral, dramática e emocional. Um testemunho.

Para clarificar formal e emocionalmente, o trabalho vocal em torno da palavra voltou-se para as possibilidades de transformações dramáticas, utilizando-as como agentes de sentido para signos que eram desenhados pela prosódia. A conseqüência lógica expressou-se no desenvolvimento de uma concepção vocal capaz de apoiar-se no acento melódico do idioma para, ao dar-lhe dramaticidade, trabalhar textos como se fossem narrativas pessoais. Ou seja, uma concepção, uma preparação e uma direção para a voz do ator.

Susto, surpresa. Admitir conscientemente que o contato com o teatro havia se transformado em “contágio” e que a sensação de dirigir havia se transformado em realidade, precisava obter comprovação através de resultados artísticos palpáveis, advindos do domínio técnico expressivo empregado no desenvolvimento deste idioma “extra-ordinário”, mesmo quando associado a outras mídias. Este foi o desafio proposto e eu e os atores nos dispusemos a enfrentá-lo desde o início.

Em muitos momentos os resultados mostraram que a minha fé seria recompensada pelas mãos da arte. Como diretora de voz, eu testemunhei o esforço dos atores, o trabalho técnico contínuo e o impacto que perpassava o ouvinte, a cada apresentação. A mesma fé que vi nos olhos do diretor teatral e amigo Patrick SCHMITT quando o ouvi dizer que queria “assistir seus pensamentos”, ouvindo os áudios.

“Assistir seus pensamentos” foi o marco por detrás de toda a motivação, das buscas de justificativas nas ciências, do próprio mestrado. A minha participação na vida do ouvinte deveria conduzi-lo a “assistir” seus pensamentos, através de uma atuação verbal “extra-ordinária” feita pelo ator e a sua arte.

De algum modo, ir ao encontro da palavra falada, de suas mil faces e ondulações, colocou em contato três mil anos de fascínio, aproximando as afirmações de ARISTÓTELES e EURÍPEDES, das novas descobertas da Neurociência e a arte, da Fonoaudiologia.

Hoje, mais do que nunca, a palavra de HACKLER de que nada no Teatro é novo, me parece verdadeira. O sentido proposto desde a Grécia Antiga para a palavra do ator foi seguido à risca, a experiência de STANISLAVSKY continua contemporânea e ao que o Teatro já tinha inventado e discutido, a Fisiologia, a Neurociência e a Fonoaudiologia agregaram explicações que agiram como

facilitadoras, tanto da geração de expressividade, quanto da manutenção da saúde vocal.

O termo direção vocal surgiu porque inexoravelmente, cada falante precisa nomear ações, através de palavras. Lá, de novo: a palavra. Responsável por cada linha da dissertação, pela escolha da Fonoaudiologia e pelo mergulho - antes inimaginável - pela arte. A ação da palavra clarifica, nomeia e dá sentido à ação de dirigir, tocar, emocionar. A ação da palavra... a ação da palavra...

ANEXOS:

Desenho 1



Desenho 2



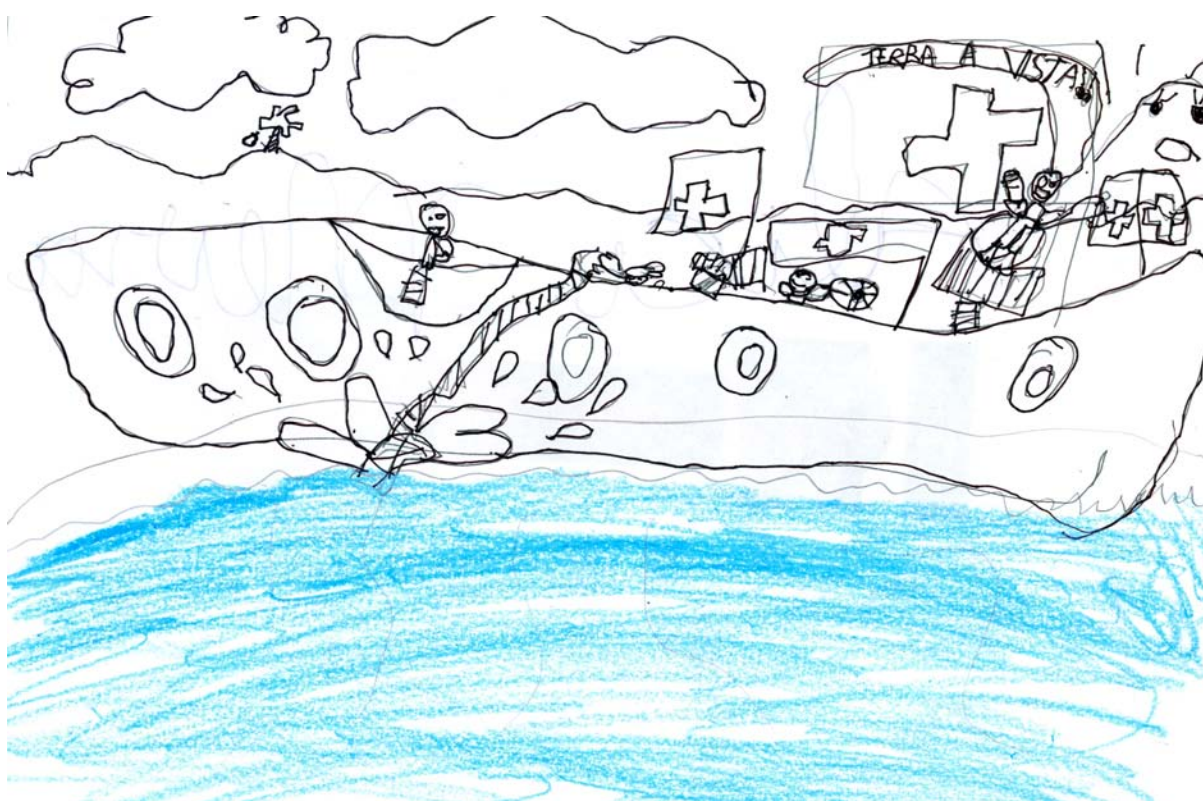
Desenho 3



Desenho 4



Desenho 5



Desenho 6



Desenho 7



Desenho 8



Desenho 9



Referências Bibliográficas:

Livros:

ARISTÓTELES. **A Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores, reeditadas em 1978 e 1987).

BEHLAU, Mara; **VOZ: O Livro do Especialista**. São Paulo: Ed. Revinter Ltda; 2001.

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança**; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CANONGIA, Marly Bezerra; **Manual De Terapia da Palavra, Anatomia, Fisiologia, Semiologia e o Estudo da Articulação e os Fonemas**; Rio de Janeiro: Livraria Atheneu; 1981; III edição.

CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger; **História da leitura no mundo ocidental**; Editora Ática; 1998; artigo: SVENBRO, Jesper; A Ciência Arcaica e Clássica: a invenção da leitura silenciosa.

CHKLOVSKY, Viktor. **A arte como Procedimento**; teoria da literatura; formalistas russos. Porto Alegre; Ed. Globo, 1971.

COSERIU, Eugenio. **Teoria da Linguagem e Lingüística Geral**. Rio de Janeiro/ São Paulo, Presença/ EDUSP, 1979.

COULON, Alain. **Etnometodologia e Educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ESSLIN, Martin, **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FORTUNA, Marlene; **A performance da oralidade teatral - Entrevista com Fernanda Montenegro**. São Paulo, Annablume, 2000.

GAYOTTO, Lúcia Helena; **Voz: partitura da ação**. São Paulo, Summus editorial, 1997.

HOISEL, Evelina; **A leitura do Texto Artístico**. Salvador, BA: EDUFBA, 1996.

HUHTAMÄKI, Harri. **The Five Ways of the Radio: paradox-dramaturgical fractions**. São Paulo: Cia. de Radiodifusão Finlandesa (YLE) / Centro Experimental de Música / Cultura FM, 1994.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. trad. Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KARL, Fr. **Moderno e Modernismo: a soberania do artista, 1885-1925**. Rio de Janeiro, Imago, 1989, p. 389.

MACEDO, Roberto Sidnei; **A etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação**; Salvador, BA: Editora da Universidade Federal da Bahia – EDUFBA, 2000.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

PAVIS, Patrice; **Dicionário de teatro**; São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROLAND, Bartes; **O Prazer do Texto**; Lisboa; Pt; Edições 70; 1974.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva; 1985.

ROSOLATO; Michel Bernard. **L'expressivité du Corps**. Paris, FR: Ed. La Recherche en danse/Ed. Chiron, 1986.

SAGAE, Peter O'. **O Silêncio Visual do Rádio** (sete notas de quem Sonhamundo). In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL. XV Bienal Internacional do Livro de São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1998. *Anais*.

SCHÖNING, Klaus; **Ouvindo Peças Radiofônicas**: em defesa de uma criança abandonada; 1980.

SARTRE, Jean-Paul; **Um théâtre de Situations**; Ed. Gallimard, Paris, 1973.

STANISLAVSKY, *Constantin*, **A preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1964.

STANISLAVSKY, *Constantin*, **A construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1986.

TOMATIS, Alfred. **L'oreille et le Language**. Ed. Seuil, 1978.

VALLE, M,G,M; **A Voz da Fala**; 1996; Ed Revinter; RJ.

Documentários:

“**11' 09" 01"** – September, 11; diretor: LÉLOUCH, Claude; MMII.

“**A Mente Humana**”; BBC; Londres; MMIII; canal GNT Globosat.

“**Entrevista do escritor José Saramago**”; TV Cultura de São Paulo; Roda-viva; MMIV.

“**Sentidos Humanos: Audição**”; ABC; Londres; MMIII; canal GNT Globosat.

Sites:

BRITO, Sérgio; **A Voz Na Mídia**.

[online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.opoderenergeticodavoz.fnd.br/artigos.html>

Dicionário Porto Editora – Infopédia; copyright 2003-2005. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.infopedia.pt/homepage.jsp>.

DUPRÈ, Nelson; LINK, jornal digital; 20/06/2005; **Orquestra apresentada na Sala São Paulo é afinada pela tecnologia**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=4029

GIORGETTI, Mauro; **A música como personagem**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/comoperson.htm>,

MELLARS, Paul; **Neanderthals and the modern human colonizacion of europe**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: http://www.agencia.fapesp.br/boletim_dentro.php?data%5Bid_materia_boletim%5D=2910

MOURA, Gevilacio Aguiar Coêlho de, **Referências bibliográficas a documentos eletrônicos**. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://elogica.br.inter.net/gmoura/>

Moura, Gevilácio A. C. de. **Citações e referências a documentos eletrônicos**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.elogica.com.br/users/gmoura>,

LOBO, Chico; **Amoradio.com**. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.sunrise.com.br/amoradio/index.php?id=28>

MURO, Alexandra Alvarez; **Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana**; Universidad de los Andes; Mérida; Venezuela. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://elies.rediris.es/elies15/cap23.html>

OLIVEIRA, F, Domingos Sávio; **Variações melódicas na voz de grande intensidade**; UFF/UNI-RIO. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF%2010.html>

PINA, Cabral João; **Semelhança e verossimilhança: Horizontes da narrativa etnográfica**. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a06v09n1.pdf>

ROCHA, Iúta Lerche Vieira; **Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação**; Universidade Federal do Ceará. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501998000100001

SALES, Filipe; **A trilha sonora no cinema: breve histórico**. . [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/trilha.htm>

Obs: Última entrada no dia 14 de dezembro de 2005.

Glossário fonoaudiológico:

- 1- *Afonia*: Desordem vocal que caracteriza-se pela incapacidade de produzir os sons vocais; perda da voz; traduz-se na incapacidade de produzir os sons da fala.

- 2- *Anatomia*: (do grego anatome - cortar em partes, separar), é o ramo da biologia no qual se estudam a estrutura e a organização dos seres vivos, tanto externa, quanto internamente. (Dicionário Babylon-Pro), [on line] Disponível na Internet via: www.babylon.com

- 3- *Áreas de ressonância*: São as regiões ocas do nosso corpo onde o som pode ser amplificado. Os ressoadores mais importantes são: caixa torácica, faringe, cavidade da boca, cavidade nasal e seios paranasais.

- 4- *Ataque vocal*: Maneira como se inicia o som; está relacionado com a configuração glótica no momento da emissão (BEHLAU, M; O livro do especialista; Ed. Revinter).

- 5- *Ataque vocal defeituoso ou brusco*: No ajuste glótico, no momento da emissão, há forte junção das pregas vocais, o que impede que a expiração do ar vença o bloqueio da oclusão das pregas vocais, que são afetadas bruscamente (BEHLAU, M; O livro do especialista; Ed. Revinter).

- 6- *Articulação*: processo pelo qual, língua, lábios, dentes, mandíbula e palato - órgãos voltados para a comunicação - moldam o som vocal de modo a serem reconhecíveis na fala.
- 7- *Cansaço vocal ou Fonastenia*: estado no qual a potência vocal diminui, podendo ocorrer tanto na voz falada quanto cantada. É reconhecível a través de fatores subjetivos (sensações proprioceptivas), tais como: ardência, sensação de corpo estranho e pigarros (JATZEVCH, H). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.actoresonline.com/unabuena voz.htm>; (Tradução minha).
- 8- *Coordenação fono-respiratória*: É vista como o equilíbrio entre a expiração e a vibração das pregas vocais, incluindo também a articulação, a saída de ar e a emissão sonora propriamente dita.
- 9- *Diafragma*: Músculo em forma de cúpula que separa tórax do abdome; sua contração causa a compressão do abdome, empurrando-o para fora; deve funcionar em sincronia com a abertura das costelas, antes do início da fonação (PINHO, Silvia; Fundamentos em fonoaudiologia: tratando os distúrbios de voz; Ed Guanabara Koogan; 2003).
- 10- *Dicção* (do latim diclio ou dicleo, significa maneira de falar): Ação ou ato de dizer, levando em consideração tanto a respiração, quanto a colocação correta do diafragma e a posição dos lábios, na articulação do som oral.

- 11- *Disfonia*: termo geral que descreve uma modificação patológica da voz e que é produzida por diferentes enfermidades.
- 12- *Educação vocal*: Um dos mitos mais comuns ao redor da voz é que ela só pode ser educada para o canto. A voz falada merece tanta atenção quanto a voz cantada, pois uma pode acabar interferindo na outra.
- 13- *Expressividade oral*: Apresenta-se por meio da acentuação, da entonação, das pausas e da fluência, que, por suas condições de simultaneidade entre planejamento e produção do texto, o enriquecem com desvios, construções interrompidas, reorganização, intromissão de elementos extra-estruturais, alternância de vozes, presença intensa de marcadores conversacionais, exclamações, onomatopéias.
- 14- *Fisiologia*: (physis + lógos + ia) lida com as funções das partes do corpo, o que permite a todo ser humano de saúde normal testemunhar sobre seu desempenho fisiológico. Ela é, portanto, a ciência que estuda as funções dos órgãos nos seres vivos, animais ou vegetais.
- 15- *Fisiologia respiratória*: Tem por objetivo estudar o fornecimento de oxigênio aos tecidos e a remoção do dióxido de carbono, através dos movimentos respiratórios.
- 16- *Movimento respiratório*: Intercâmbio gasoso (O₂- inspiração e CO₂ - expiração) entre o ar da atmosfera e o organismo.

17- *Músculos inspiratórios*: Elevam o gradil costal promovendo expansão dos pulmões. Os principais músculos inspiratórios são os intercostais externos.

18- *Músculos expiratórios*: tracionam para baixo o gradil costal. Eles puxam para baixo as costelas inferiores, ao mesmo tempo em que os demais músculos abdominais empurram o conteúdo abdominal para cima, na direção do diafragma.

19- *Palavra falada*: À frequência fundamental do som, corresponde um número de vibrações por segundo das pregas vocais em um dado momento. O som é convertido em fala por uma ação combinada da faringe, língua, palato, lábios e estruturas relacionadas.

20- *Palavra de valor*: É utilizada para criar, marcar e adaptar o conflito presente em uma determinada situação ao ouvinte.

21- *Percepção*: Refere-se à forma como o indivíduo capta a informação no meio em que vive, podendo ser visual, auditiva, tátil, olfativa e gustativa. Está ligada à concentração (Rev Fonoaudiologia Brasil; 2004; 5(1):1-3). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.fonoaudiologia.org.br/REVISTA/vol-4-2/materia3-2.htm>

22- *Percepção Auditiva*: Envolve a recepção e a interpretação de estímulos sonoros através da audição. Nesta percepção identificam-se algumas habilidades como a detecção do som, sensação sonora, discriminação, localização, reconhecimento, compreensão, atenção e a memória, sendo

assim parte do processamento auditivo que envolve a investigação do sinal acústico integrando a informação em modelos (Rev Fonoaudiologia Brasil; 2004; 5(1):1-3). [on line] Disponível na Internet via: <http://www.fonoaudiologia.org.br/REVISTA/vol-4-2/materia3-2.htm>

23- *Postura Corporal*: Chama-se de postura, o equilíbrio entre as forças que agem no centro de gravidade de cada um - puxando o corpo para o chão - e a força dos músculos antigravitacionais, que fazem o esforço em sentido contrário. Os músculos posturais funcionam como uma cadeia contínua que vai da nuca até os dedos dos pés, o que garante a manutenção do equilíbrio do corpo no espaço. Por sua conjuntura, a postura corporal está diretamente relacionada à produção do som oral.

24- *Propriocepção*: É o grau de coordenação entre o sistema nervoso central, os músculos e a sensação física. O sistema proprioceptor informa sobre posição, tensão e movimento.

25- *Respiração*: é a função mediante a qual as células vivas do corpo tomam oxigênio (O₂) e eliminam o dióxido de carbono (CO₂).

26- *Sistema respiratório*: formado por cavidades nasais, nasofaringe, laringe, cordas vocais, traquéia, árvore bronquial e pelos pulmões com os bronquíolos respiratórios, os alvéolos pulmonares e o tecido elástico.

27- *Timbre*: Qualidade vocal individual e única de cada pessoa, que depende fundamentalmente das características de seu trato vocal (PINHO, Sílvia;

Fundamentos em fonoaudiologia: tratando os distúrbios de voz; Ed Guanabara Koogan; 2003). Ou: Parâmetros que nos permitem distinguir sons de mesma altura, produzidos por laringes diferentes (CUPELLO, Regina Celi; *Perguntas em Fonoaudiologia*; Ed. Revintes; 1994; Rio de Janeiro).

28- *Tom fundamental*: Relaciona-se com as características referentes ao tamanho e espessura das pregas vocais. Seu valor é extraído a partir do número de vibrações que a prega vocal realiza em um segundo.

29- *Vícios de Linguagem*: Se todo julgamento exige um critério, um padrão, para que a comparação possa acontecer, todo vício de linguagem desobece a padrões e critérios que compõem o idioma, em detrimento direto da eficiência da comunicação e através de problemas que afetam sua acessibilidade, clareza, racionalidade, exatidão, expressividade e beleza. [online] Disponível na Internet via: <http://www.brazilianportugues.com/index.php?idcanal=121>)

Glossário de termos de estúdio:

- 1- *Amplitude*: Relacionada à percepção humana de volume sonoro. Quanto maior a amplitude de uma frequência, maior a sua intensidade.

- 2- *Captação*: O mesmo que gravação. É a tarefa mais delicada de um estúdio. O microfone deve ficar sempre no pedestal, com suspensão própria e uma tela para filtrar o som da voz e barrar a emissão mais forte do ar, que causa o indesejável “puf” na gravação. A distância varia de acordo com a potência vocal do cantor, geralmente entre 20 e 70 cm, mais ou menos na altura dos olhos.

- 3- *Efeito Puf*: É o ruído decorrente das emissões mais fortes do ar durante a fonação de alguns sons da fala, notadamente os explosivos e surdos.

- 4- *Filtragem*: Processamento de áudio que consiste em reduzir ou aumentar a energia, isto é, a amplitude de faixas ou bandas de um espectro sonoro.

- 5- *Frequência*: Faz parte dos fenômenos vibratórios do som.

- 6- *Edição*: o termo indica a utilização de mais de um caminho, seja ele sonoro ou de imagem. Geralmente trabalha-se em torno da melhor forma de mesclá-los, fundi-los, obtendo como resultado final, a soma destes caminhos, num único.

- 7- *Equalização*: Representa a percepção de qualidade percebida no resultado final. Diretamente ligada às faixas de frequência que estão sendo trabalhadas no conjunto voz e trilha sonora.
- 8- *Masterização*: Complemento da gravação. Só depois de masterizada, uma gravação ganha brilho, peso, volume para que os detalhes que detém possam aparecer e assim evidenciar a qualidade melhora obtida na captação ou captura.
- 9- *Mixagem*: É a conclusão natural do conjunto voz e trilha. Precisa ser “ouvida” internamente como resultado final com uma espécie de “ouvido interno”, uma entidade interior que “projeta” mentalmente o resultado.

Apêndices:

Apêndice 1- Olga Benário.

Apêndice 2 - Arthur Rimbaud.

Apêndice 3 - Willian Shakespeare.

Apêndice 4 - Fernando Pessoa.

Apêndice 5 - Manuel Alegre.

Apêndice 6 - Cecília Meirelles.

Apêndice 7- Pero Vaz de Caminha.

Apêndice 8 - Davi Copenaua lanomami.

Apêndice 9 - Jean Genet, Marcel Proust e Antonin Artaud.

Apêndice 10 - Castro Alves.

Apêndice 1:

Carta de despedida de Olga Benário.

Ator: Roberto Brito.

Queridos:

Amanhã vou precisar de toda a minha força e de toda a minha vontade. Por isso, não posso pensar nas coisas que me torturam o coração, que são mais caras que a minha própria vida. E por isso me despeço de vocês agora. É totalmente impossível para mim imaginar, filha querida, que não voltarei a ver-te, que nunca mais voltarei a estreitar-te em meus braços ansiosos. Quisera poder pentear-te, fazer-te as tranças - ah, não, elas foram cortadas. Mas te fica melhor o cabelo solto, um pouco desalinhado. Antes de tudo, vou fazer-te forte. Deves andar de sandálias ou descalça, correr ao ar livre comigo. Sua avó, em princípio, não estará muito de acordo com isso, mas logo nos entenderemos muito bem. Deves respeitá-la e querê-la por toda a tua vida, como o teu pai e eu fazemos. Todas as manhãs faremos

ginástica... Vês? Já volto a sonhar, como tantas noites, e esqueço que esta é a minha despedida. E agora, quando penso nisto de novo, a idéia de que nunca mais poderei estreitar teu corpinho cálido é para mim como a morte. Carlos, querido, amado meu: terei que renunciar para sempre a tudo de bom que me destes? Conformer-me-ia, mesmo se não pudesse ter-te muito próximo, que teus olhos mais uma vez me olhassem. E queria ver teu sorriso. Quero-os a ambos, tanto, tanto. E estou tão agradecida à vida, por ela haver me dado a ambos. Mas o que eu gostaria era de poder viver um dia feliz, os três juntos, como milhares de vezes imaginei. Será possível que nunca verei o quanto orgulhoso e feliz te sentes por nossa filha?

Querida Anita, Meu querido marido, meu garoto: choro debaixo das mantas para que ninguém me ouça, pois parece que hoje as forças não conseguem alcançar-me para suportar algo tão terrível. É precisamente por isso que me esforço para despedir-me de vocês agora, para não ter que fazê-lo nas últimas e difíceis horas. Depois desta noite, quero viver para este futuro tão breve que me resta. De ti aprendi, querido, o quanto significa a força de vontade, especialmente se emana de fontes como as nossas. Lutei pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo. Prometo-te agora, ao despedir-me, que até o último instante não terão porque se envergonhar de mim. Quero que me entendam bem: preparar-me para a morte não significa que me renda, mas sim saber fazer-lhe frente quando ela chegue. Mas, no entanto, podem ainda acontecer tantas coisas... Até o último momento manter-me-ei firme e com vontade de viver. Agora vou dormir para ser mais forte amanhã. Beijos pela última vez.

Apêndice 2:

Uma temporada no Inferno (fragmento adaptado), de Artur Rimbaud.

Ator: Igor Epifânio. Participação especial da atriz: Juliana Grave.

– Vem... Me dá, vai...Uma rapidinha...

– Vai ser rápido.

– Você me deixa louco, sabia?

– Rápido. Tira a roupa.

– Não, não coloca nada. Eu quero você inteiro. Esquece a camisinha, vai....

– Agora...

– Ah! É isso. O relógio da vida parou há pouco. Não estou mais no mundo.

Se eu tivesse antecessores a uma altura qualquer da história, mas não. Nada. Fica evidente que sempre fui raça inferior. Não posso compreender a revolta, minha raça só se subleva para pilhar como os lobos com o animal que não mataram.

Ah! Estou já tão fraco. Não acabo de me rever no passado, sempre só, sem família. Até que língua eu falava? Nunca me vejo nas recomendações do Cristo, nem nas dos proprietários representantes do Cristo. Fosse quem fosse no século passado, não dou comigo senão hoje. Nada mais de vagabundos nem de brigas vagas. A raça inferior cobriu tudo: o povo, como se diz, a razão, a nação e a ciência. Ah! A ciência. Somente é para a nobreza. Eu só posso te aguardar, esperar no fim da fila, com uma gota de esperança, o sangue pagão.

Se o espírito está próximo, por que Cristo não o ajuda, dando à minha alma nobreza e liberdade?

Ai... O evangelho caducou. O evangelho, o evangelho... Aguardo Deus com gula!

Sou de raça inferior por toda eternidade!

Eis me na praia provinciana.

Que as cidades se acendam de noite: minha jornada terminou. O ar marinho queimará meus pulmões. Nadar, desbastar verdes, caçar, sobretudo fumar, tomar bebidas fortes como metal fundido – como faziam nossos caros ancestrais em volta do fogo. E, quando eu voltar, estarei com membros de ferro, a pele sombria, olhar furioso. Pela máscara, me julgarão raça forte. Terei dinheiro, vou ser ocioso e brutal. As mulheres cuidam dos ferozes doentes de volta dos países tropicais. Entrarei nos negócios políticos, serei salvo...

Por ora sou maldito, tenho horror da pátria. Por ora a gente não parte: retoma o caminho. E, carregando o meu vício, o vício que lançou raízes de dor ao meu lado desde a idade da razão e sobre ao céu, me bate, me derruba, me arrasta...

A última inocência, qual foi? E a última timidez?

Não. Não levar ao mundo os meus dissabores e minhas traições. A quem me alugar? Que animal é preciso que adore? Que santa imagem nos agredirá? Que corações partirei? Que mentiras devo sustentar? Em que ânimo avançar?

A dura vida, o simples embrutecimento, levantar com a mão seca a tampa do caixão, sentar, se asfixiar... Assim, nada de olhares de pena nem de perigos

Ah! Estou tão abandonado que estou que ofereçam, não importa que imagem divina, os impulsos para a perfeição. Nas estradas, por noites de inverno, sem morada, sem um abrigo, sem um pão, uma voz comprimia meu coração gelado. Não sabes nem onde vais nem porque vais, passas por tudo, respondes a tudo. Não te matarão mais por já seres cadáver.

De manhã, eu tinha o olhar tão perdido e o aspecto tão morto que os que encontrava teriam podido não me ver. Nem mesmo um companheiro via-me diante de uma multidão exasperada, impiedosa, amaldiçoada...

Sim, eu tenho AIDS. Sou um animal, um negro. Mas eu posso ser salvo!

O mais astuto é deixar este mundo onde a loucura corre para fornecer reféns a esses miseráveis. Eu conheço, ainda, a natureza? Eu conheço, ainda, a mim mesmo?

Chega de palavras. Sepulto nos mortos, todos no meu peito.

Ah! Eu não tinha previsto isso. Recebi no coração o golpe da graça. Eu não fiz o mal. Os dias me serão leves? O arrependimento poupado? Eu não terei as torturas da alma quase mortas no bem? A sorte do filho família, prematura caixão coberto de límpidas lágrimas.

Sem dúvida a devassidão é torpe, o vício é torpe, é de jogar fora a podridão. Mas o relógio não conseguirá dar senão a hora da pura dor. Eu vou ser arrebatado como uma criança para brincar de paraíso esquecido de toda a desgraça.

Rápido: existem outras vidas? O sono na riqueza é impossível? A riqueza sempre foi bem público?

Eu vejo que a natureza não é um espetáculo da bondade.

Ah! O canto sensato dos anjos se ergue do navio salvador. É o amor divino. Me escolheste entre os naufragos? Os que ficaram não são meus amigos?

Deus! Salvai-os.

O tédio já não é meu amor, as raivas, as farras, a loucura... De que sei todos os ímpetos e os desastres? Larguei meu fardo inteiro! Vejamos, sem vertigem, a medida da minha inocência: não sou prisioneiro da minha razão. Deus! Eu quero a liberdade na salvação. Como obtê-la? Os gostos frívolos me deixaram, não é mais necessária a devoção, nem o amor divino. Eu não sinto falta da moda dos corações sensíveis! Cada um tem sua razão, desprezo e caridade. Eu mantenho um lugar no topo dessa angélica escada de bom senso.

Quanto à felicidade estabelecida, doméstica ou não...

Não, eu não posso, eu sou antecipado demais, sou fraco demais...

Ah! Como eu me torno sem coragem de amar a morte. Se Deus me concedesse a calma celeste, aérea, a prece, como aos antigos santos. Os santos, uns fortes, artistas como não há mais. Farsa permanente.

Minha inocência me fará chorar, sim! A vida é a farsa a levar por todos!

Basta! Eis a punição!

Ah! Ah! Os pulmões ardem, as fontes pulsam, a noite me passa pelos olhos. Neste sol, o coração, os membros, fogo, fogo em mim! Aqui! Ou me rendo ou mato-me. Eu me jogo nas patas dos cavalos!

Não me acostumarei!

– Não, não coloca nada! Eu quero você inteiro.

– Engoli um senhor gole de veneno! Três vezes abençoado seja o conselho que me deram.

– Ai, as entranhas me ardem. A violência do veneno torce meus membros, me torna disforme, me prostra...

– Esquece a camisinha, vai...

– Eu sufoco, eu não consigo gritar... É o inferno, é a pena eterna... Vejam como o fogo se ergue... Queimo como deve ser... Anda, demônio... Anda, demônio... Anda...

Apêndice 3:

Trecho de Henrique V, de William Shakespeare.

Ator: Ipojucan Dias.

Uma vez mais a brecha bons amigos Ou que os mortos ingleses fechem tudo!

Na paz, nada convém tanto a um homem quanto a humildade e a doce quietude.

Mas quando ouvimos o clamor da guerra, então imitem a ação do tigre!

Retesem os tendões, chamem o sangue, disfarcem a doçura com terror.
Dêem aspecto de horror ao seu olhar para que vaze a janela do semblante como um
canhão de bronze!
E o sobreceño, se apresente temível.
Como a rocha por sobre a base e incerta que é devorada pelo mar bravio.
Trinquem os dentes,
Vibrem as narinas,
Prendam o fôlego!
E que a bravura se mostre em cada um plena e altiva!
Avante, ingleses nobres!
Que nasceram de pais enrijecidos pela guerra!
Pais que quais tantos Alexandres!
Nesta lutaram noite e dia parando só por falta de oponentes!
Honrem as suas mães, provando hoje que os chamam de pais é que os geraram
Ora com quem homens mais brutais e ensinem-nos a guerrear!
Vocês!
Bom povo que foi feito na Inglaterra,
Provem hoje os valor que os nutriu!
Juremos que honrarão os que os formaram, o que eu não duvido,
Pois aqui não há um só tão vil, tão mal nascido,
Que não traga no olhar um brilho nobre.
Vejo que estão com os galgos já na pista a forçar a partida.
Está na hora !
Bravos! avante!
E clamem nesta carga, Deus, por Henry, Inglaterra e por São Jorge!

Apêndice 4:

Tabacaria, de Fernando Pessoa.

Atriz: Natália Rocha.

Não sou nada,

Nunca serei nada,

Não posso querer ser nada.

Aparte isso, tenho em mil todos os sonhos do mundo!

Janelas do meu quarto,

do meu quarto, de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é,

Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa, Estou hoje vencido,
como se soubesse a verdade.

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.

Estou hoje dividido entre a lealdade que devo

À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,

E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.

Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?

Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!

E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!

Gênio? Neste momento

Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,

E a história não marcará, quem sabe?,

Não, não creio em mim.

Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!

Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?

Não, nem em mim...

Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo

Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?

Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -

E quem sabe se realizáveis,

Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?

O mundo é para quem nasce para o conquistar

E não para quem sonha que pode conquistá-lo.

Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,

Ainda que não more nela;

Serei sempre *o que não nasceu para isso;*

Serei sempre só *o que tinha qualidades;*

Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,

Crer em mim? Não, nem em nada.

E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.

Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;

Mas acordamos e ele é opaco,

Levantamo-nos e ele é alheio,

Sáimos de casa e ele é a terra inteira,

Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
Vivi, estudei, amei e até cri,
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente

Fiz de mim o que não soube
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário

Como um cão tolerado pela gerência

Por ser inofensivo

E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Apêndice 5:

Letra para um Hino, de Manuel Alegre.

Atriz: Jaqueline Vasconcellos.

É possível falar sem um nó na garganta,

Andar sem que venham proibir.

É possível correr, sem que seja a fugir.

Se tens vontade de cantar, não tenhas medo, canta!

É possível andar sem olhar para o chão,

E viver sem que seja de rastos.

Os teus olhos nasceram para olhar os astros!

Se te apetece dizer não,

Grita comigo: Não!

É possível viver de outro modo,

Transformares em arma a sua mão

É possível o amor,

É possível o pão

É possível viver de pé.

Não te deixes murchar!

Não deixes que te domem!

É possível viver sem fingir que se vive,

É possível ser homem, é possível ser livre,

Livre,

Livre!

Apêndice 6:

Declamação de Amor em Tempo de Guerra – Cecília Meireles

Ator: Edinei Alessandro.

Senhora, eu vos amarei numa alcova de seda,
entre mármore claros e altos ramos de rosas,
e cantarei por vós leves áridas serenas com luar e barcas,
em finas águas melodiosas.

(Na minha terra, os homens, Senhora,
andavam nos campos agora.)

Para ver vossos olhos, acenderei velas
que tornam suaves as pestanas e os diamantes
Caminharão pelos meus dedos vossas pérolas,
- por minha alma, as areias destes límpidos instantes.

(Na minha terra, os homens Senhora,
começavam a sofrer, agora.)

Estaremos tão sós, entre as compactas cortinas,
e tão graves serão nossos profundos espelhos
que poderei deixar as minhas lágrimas tranqüilas
pelas colinas de cristal de vossos joelhos.

(Na minha terra, os homens, Senhora,
estão sendo mortos agora.)

Vós sois o meu cipreste, a janela e a coluna
e a estátua que ficar, - com seu vestido de hera;
o pássaro a quem um romano faz a última pergunta,
e a flor que vem na mão ressuscitada da primavera.
(Na minha terra, os homens, Senhora,
apodrecem no campo agora...)

Apêndice 7:

Adaptação do texto da carta do descobrimento do Brasil, de Pero Vaz de Caminha.
Atriz: Tina Tude.

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Posto que o Capitão-mor desta vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza, a nova do achamento desta vossa terra nova, não deixarei de dar conta disso a Vossa Alteza, o melhor puder, ainda que – para o bem contar e falar – o saiba pior que todos.

Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para lindar nem afear, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu.

Da marinhagem e singraduras do caminho não darei aqui conta a Vossa Alteza, porque não o saberei fazer, e os pilotos devem ter esse cuidado. Portanto, Senhor, do que hei de falar começo e digo:

E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, estando da dita Ilha obra de 670

léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra. Neste dia, a horas de véspera, houvementos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, muito alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; ao monte, o capitão pôs nome -o Monte Pascoal e à terra - a Terra da Vera Cruz.

Dali avistamos homens que andavam pela praia, obra de sete ou oito.

No domingo de Páscoa pela manhã, determinou o capitão de ir ouvir a missa em pregação naquele ilhéu. Mandou armar um pavilhão e dentro dele, foi levantado um altar muito bem preparado. Isso acabado, já era bem uma hora depois do meio dia.

O capitão fez aos outros aquela mostrança para o altar e para o céu. Ao sábado pela manhã, mandou o capitão fazer vela e fomos demandar a entrada, a qual era muito larga e alta, de 6 a 7 braças. Fomos assim de frecha, direto à praia. Ali acudiram logo obra de 200 homens, todos nus e com arcos e setas nas mãos. Aquele que nós levávamos, acenou-lhes para que se afastassem e pousassem os arcos. E eles os pousaram. Mas não se afastaram muito. Então começaram a chegar muitos, não paravam mais.

A feição deles é serem pardos, de maneira avermelhados, de bons rostos, bons narizes, bem feitos. Andam nus sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir ou deixar as suas vergonhas e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. Traziam ambos os beiços furados e metido neles alguns ossos brancos agudos como um furador. Os cabelos são corredios. e andavam tosquiados de tosquia alta, mais do que sobrepenete, de uma boa grandura e raspados até por cima das orelhas. Um deles trazia por debaixo da solapa, de fonte a fonte pra detrás, uma espécie de cabeleira de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um

coto, mui basta e mui cerrada. E andava pegada aos cabelos, pena a pena, como uma confeição branca como cera (mas não era), de maneira que a cabeleira ficava mui redonda!

Viu um deles uma conta de rosário, branca. Acenou que lhes dessem, folgou muito com elas e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do capitão, como que dizendo que dariam ouro por aquilo.

Parecem-me gente de tal inocência, que se nós entendêssemos sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos - visto que não têm e nem entendem crença alguma – segundo as aparências. E, portanto, vossa alteza, que tanto deseja acrescentar à santa fé católica, deve cuidar da salvação deles e prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim.

Esta terra, senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos até a outra, que contra o norte vem, de que nós que desse porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem 25 léguas por costa. É linda! De ponta a ponta tudo é praia redonda! Muito chã, muito formosa! Nela até agora não podemos saber se há ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal, nem vimos.

As águas são muitas, infindas! E em tal maneira graciosas que querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem.

Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.

E nesta maneira, Senhor, dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta vossa terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, pois o desejo que tinha, de Vos tudo dizer, mo fez assim pôr pelo miúdo.

Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500.

Apêndice 8:

Carta de Davi Copenaua Yanomâmi à todos os povos da Terra.
Atriz: Ana Paula Dias.

No começo, quando não tinha branco, não tinha avião, era só Yanomami. Nosso deus morava com os Yanomami, ensinava eles. Quando mudou o tempo, apareceu Nabé, o forasteiro, começou a voar avião, andar barco no rio... Até essa época ninguém ninguém sorria doenças, os Yanomami viviam muito bem, tinha muita alimentação, as crianças não sofriam como hoje. Os Yanomami começaram a ficar doentes, tristes e o nosso deus, Omami, foi embora.

O governo não está nos respeitando. Ele pensa em nós como animais.

Nós temos o direito de reclamar. Pessoal de fora ajuda a gente se a gente manda pra lá uma carta. Eles vão pressionar o governo, mexer alguma coisa. Nós pensamos que o homem branco é bom pra nós. Agora estou vendo que é a última invasão da terra indígena. As outras já estão todas invadidas. O governo não devia fazer isso: ela sabe que somos os brasileiros mais antigos, que nós nascemos aqui. Que nos chamamos Yanomami. O nosso nome é conhecido no mundo.

Eu também vejo o homem branco sofrer na cidade: fome, tudo caro, falta de casa, comida. Eles estão preocupados, mas não têm coragem pra reclamar com o nosso chefe presidente.

Os rios, os peixes, as matas estão pedindo socorro mas, o governo, não está sabendo escutar. Ele diz que nós vamos morrer de fome se fechar o garimpo – se eles não pararem de garimpar, nós vamos sim morrer de fome.

Nós estamos unidos. Todos os índios do Brasil. Não queremos brigar com outros parentes. Estão colocando irmão contra irmão pra nos enfraquecer. Eles usam os mais fracos primeiro, os outros que não falam português e não sabem o que está acontecendo. Eles acham que os garimpeiros são amigos e vão sempre ser amigos. O garimpeiro, então, dá comida, roupa... Passa o tempo e os brancos começam a dizer que o índio não serve pra nada. Vive do resto que sobrou do prato do branco. Não sabe mais trabalhar, mais pescar. Esqueceram de pegar fruta no mato, esqueceram os costumes, a língua. Eu não quero perder isso na minha comunidade.

Eu fico pensando nos nossos filhos: eles vão sofrer mais que agora. Eu sempre lembro os netos: eles vão sofrer mais que nós se a gente não lutar para defender, para salvar a vida do povo.

O governo diz que a terra não é nossa. A gente briga, briga, briga, mas ele não dá. Dentro da terra Yanomami têm muitas coisas que eles querem usar: tem minério, tem ouro, tem cassiterita, tem madeira, dá pra plantar. Ele não chama a gente para decidir, para saber se o índio concorda. Mas eu não estou à toa nesta luta. Eu estou aqui para defender o meu povo e os outros que não sabem se defender. Explicar o que está acontecendo para aqueles que não entendem.

Nós, Yanomami, estamos morrendo por causa de doenças que índio não conhecia, trazidas pelos garimpeiros. Doença de branco índio não pode curar. A FUNAI sabe que está morrendo muito Yanomami, mas não está fazendo nada. Poucas pessoas querem trabalhar na FUNAI, mas não têm apoio.

Os brancos dizem que estão ensinando os índios a trabalhar. Nós sabemos trabalhar. Yanomami não morre de fome: só morre de doença. Meus parentes só pedem comida quando entra o garimpo e acaba tudo. O branco não tem respeito pela natureza. Ele tem que aprender a preservar o que já tem. Na nossa terra tem muitas serras, dentro dessas serras moram os espíritos da natureza. As serras são lugares sagrados onde nasceram os primeiros Yanomami, onde suas cinzas foram enterradas, os nossos velhos deixaram seus espíritos nesses lugares: queremos que esses lugares sejam preservados para não acabar com a nossa história e com os nossos espíritos. Nós chamamos os ecuras para curar nosso sdoentes: há muitos anos eles não acabam.

Omami deixou esses espíritos para defender o povo. É muito importante para os índios, e todos os brancos, todos os negros. Ele deu origem a todos, ao mundo inteiro. Por isso é importante preservar as serras onde o espírito dele mora.

Gostaria que os brancos entendessem essa história antiga, que a respeitassem.

Nós Yanomami queremos os brancos ao lado dos índios para defender a nossa terra, para não prejudicar nossas vidas. Queremos ajudar os brancos a aprenderem conosco a fazer um mundo melhor.

É isto.

Apêndice 9:

Adaptação de textos de Jean Genet, Antonin Artaud (Teatro de duplos) e Marcel Proust (Em busca do tempo perdido).

Ator: Kleper Reis.

É a ação da palavra que procura clarificar e dar sentido... E partiu para dentro de si mesmo, em busca de seu próprio ser e do mundo (Proust).

A sociedade, tal como vocês a constituem, eu a odeio. Eu sempre a odiei e vomitei. Porque ela me tratou cruelmente, odiosamente, desde meu primeiro sopro de vida. Sou filho de um orfanato e foi na cadeia que aprendi a viver. Desde que encontrei na literatura um exutório, meu ódio tomou uma outra forma menos pessoal: ele não se traduz mais num impulso interior mais ou menos acidental, ele se traduz de uma filosofia aclarada pela experiência. De um rancor nasce uma idéia. E essa se torna, à medida que avanço dentro da minha obra, mais serena e mais indestrutível. Eu o sei, eu testemunho: a ordem social não se mantém senão ao preço de uma infernal maldição que aflige os seres, dentro dos quais os mais vis, os mais nulos, estão próximos de mim – quer isso agrade a vocês ou não – que qualquer burguês virtuoso e assegurado. Para sempre eu me fiz intérprete dos dejetos humanos, dos resíduos que apodrecem nas prisões, debaixo das pontes, no fundo da fétida podridão da cidade.

Estamos todos condenados a uma reclusão solitária no interior de nossa própria pele. Homens escravos de seu papel na sociedade, condenados a assumirem e manterem uma imagem perante os outros homens – que também são imagens – num infundável labirinto de miséria e solidão (Proust).

O meu gosto e minha atividade de ladrão estavam relacionados em minha homossexualidade, saíam dela, que já me separava numa solidão inabitual. Eu sabia, portanto, o desprezo dos outros por mim, mais fortes e mais ruins do que eu.

Para sobreviver à minha desolação, quando minha atitude era mais retraída, eu elaborava uma rigorosa disciplina. O mecanismo era mais ou menos o seguinte: a cada acusação, mesmo injusta, do fundo do coração eu respondia sim. Mal eu tinha pronunciado esta palavra – ou a frase que a significava – em mim mesmo eu sentia a necessidade de me tornar àquilo que os outros me acusavam de ser. *Portanto, se essas possibilidades e esses poderes são tão intensamente trágicos, a culpa não cabe à peste, nem ao teatro, mas à vida (Artaud).*

Apêndice 10:

Navio Negreiro, de Castro Alves (fragmento).

Ator: Igor Epifânio.

Era um sonho dantesco... tombadilho.

Tinir de ferros... estalar de açoite...

Legiões de homens negros como a noite,

Horrendos a dançar...

Negras mulheres, levantando as tetas,

Magras crianças, cujas bocas pretas,

Regam o sangue das mães.

Outras moças, mas nuas, assustadas!

No turbilhão de espectros arrastadas,

Em ânsia e mágoas vãs!

Um de raiva delira, outro enlouquece,

Outro que de martírios embrutece, chora e dança ali!

Senhor Deus dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus!

Se é loucura... se é verdade tanto horror perante os céus?!

Quem são estes desgraçados,
Que não encontram em vós Mais que o rir calmo da turba?
Dize-o tu, severa Musa!
Musa libérrima, audaz!...
São os filhos do deserto, onde a terra esposa a luz.
Onde voa em campo aberto a tribo dos homens nus...
São os guerreiros ousados, que com os tigres mosqueados combatem na solidão..
Homens simples, fortes, bravos. Hoje míseros escravos,
Sem ar, sem luz, sem razão. . .
Lá nas areias infindas, das palmeiras no país,
Nasceram crianças lindas!
Viveram moças gentis...
Passa um dia a caravana,
Quando a virgem na cabana
Cisma da noite nos véus ...
... Adeus, ó choça do monte... Adeus, palmeiras da fonte!... ... Adeus, amores...
adeus!...
Senhor Deus dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus,
Se é loucura ou se é ou se é verdade tanto horror perante os céus?!...
Ó mar!
Por que não apagas de tuas vagas, de teu manto este borrão?
Astros! Noites! Tempestades!
Rolai das imensidades! Varrei os mares, tufão! ...
Existe um povo que a bandeira empresta
P'ra cobrir tanta infâmia e covardia!...

E deixa-a transformar-se nessa festa

Em manto impuro de bacante fria, Meu Deus!

Meu Deus!

Mas que bandeira é esta, que impudente na gávea tripudia?

Auriverde pendão de minha terra, que a brisa do Brasil beija e balança,

Antes te houvessem roto na batalha, que servires a um povo de mortalha!...

Mas a infâmia é demais!

Da etérea plaga, levantai-vos, heróis do Novo Mundo!

Andrada! Arranca esse pendão dos ares!

Colombo! Fecha a porta dos teus mares!

Anexos:

Anexo 1 – Exemplificação do primeiro teste gravado pelos alunos, antes mesmo do início do curso. (CD áudio).

Anexo 2 – Experiências de volume para a trilha sonora de “Navio Negreiro”, de Castro Alves. (CD áudio).

Anexo 3 – Desenhos de alunos da 1ª Séria (Escola Casa Via Magia), feitos a partir da audição do áudio “Navio Negreiro”, de Castro Alves. (Desenhos de 1 a 9).