VIRGÍNIA LEMES NOGUEIRA

PSICODINÂMICA VOCAL E AUDIOVISUALIZAÇÃO DA VOZ: PRÁTICAS DA CLÍNICA FONOAUDIOLÓGICA A SERVIÇO DA AÇÃO VOCAL CÊNICA

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2010

VIRGÍNIA LEMES NOGUEIRA

PSICODINÂMICA VOCAL E AUDIOVISUALIZAÇÃO DA VOZ: PRÁTICAS DA CLÍNICA FONOAUDIOLÓGICA A SERVIÇO DA AÇÃO VOCAL CÊNICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia Imagem
Linha de Pesquisa: Artes Cênicas: Teorias e Práticas

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2010

VIRGÍNIA LEMES NOGUEIRA

PSICODINÂMICA VOCAL E AUDIOVISUALIZAÇÃO DA VOZ: PRÁTICAS DA CLÍNICA FONOAUDIOLÓGICA A SERVIÇO DA AÇÃO VOCAL CÊNICA

Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

_____

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta (EBA/UFMG) – Orientador

_____

Profª. Drª. Sílvia Adriana Davini (IDA/UnB)

_____

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli (EBA/UFMG)

_____

Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha (EBA/UFMG)

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2010

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Ernani Maletta, pela confiança que sempre depositou em minha capacidade de vencer as barreiras que surgiram durante a execução da pesquisa. Por fazer-me acreditar que seria possível concluir o trabalho e por estimular-me a buscar a inter-relação entre o teatro e a fonoaudiologia. Pela sua sensibilidade para perceber as necessidades do orientando e por saber exatamente o que dizer, e como dizer, em momentos críticos do trabalho. Agradeço ainda pelas intervenções tão pertinentes, pelas indicações, direções e apontamentos, e principalmente por dar-me um exemplo singular de ética, competência e cumplicidade.

À Prof[a] Mônica Ribeiro, por ter confiado em meu trabalho e me introduzido no universo do teatro, de onde não consegui mais sair. Por ter desviado e ampliado meu olhar para o universo vocal do ator e sobretudo por ser amiga e companheira.

Aos alunos do curso sequencial Artes Cênicas-Aperfeiçoamento do Comunicador, realizado no UNI-BH de 2003 a 2005, por terem-me incentivado a iniciar minha trajetória nas pesquisas teatrais e por terem acreditado na união da fonoaudiologia com o teatro no que diz respeito aos estudos da voz.

À grande amiga, cúmplice e incentivadora Deise Belico, por ter-me propiciado, desde o início, uma união de trabalho e amizade. Por indicar-me caminhos que eu nunca havia trilhado e pela oportunidade de conhecer na prática o universo cênico.

À Cida Falabella, pelo apoio e incentivo desde o início.

Ao Prof. Maurílio Rocha, por receber-me tão bem nas suas aulas da disciplina *A voz e a cena teatral* e por dar-me o impulso inicial nos estudos sobre voz no teatro.

A todos os alunos do curso de teatro da UFMG, por me receberem de maneira carinhosa.

Ao Prof. Luiz Otávio, pelo incentivo e pela generosidade. Por ter repassado, de forma prazerosa, conhecimentos tão importantes para minha pesquisa. Suas sugestões e apontamentos foram cruciais em meu raciocínio. Pelas conversas e risadas juntos.

Ao Prof. Arnaldo Alvarenga, por confiar no meu trabalho, introduzindo-me no universo da dança a partir do trabalho vocal. Pela amizade e pela sua presença iluminada.

À Prof[a]. Tânia Mara, pela amizade, parceria e cumplicidade durante todo o processo de construção desta dissertação.

Ao Prof. Fernando Mencarelli, pelos comentários e indicações sempre pertinentes. Sua tranquilidade, revelada na sua melodia vocal, me acalmou em momentos-chaves do trabalho.

À Dr[a] Sílvia Davini, pela contribuição singular no exame de qualificação; por seus apontamentos e sua disponibilidade.

À Clarinda Guerra, por seus apontamentos pertinentes, sua paciência, simpatia e sua grande sabedoria em revisão.

À Dr[a] Mara Behlau, por ensinar-me tanto sobre voz e dar-me seu exemplo de profissionalismo e ética e, sobretudo, por ter sido a responsável pela minha formação nos estudos da voz humana. Sem os seus conhecimentos, que me foram transmitidos desde minha formação acadêmica, seria impossível a construção desta pesquisa. Pela sua imensa contribuição para a fonoaudiologia e para o avanço dos estudos da voz humana.

Minha gratidão aos funcionários do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, em especial à Zina, por estar sempre tão disponível.

Aos companheiros de mestrado, pelas descobertas juntos...

À Fonoaudióloga Jane Celeste, pelo apoio, contribuição e incentivo.

Ao amigo, cúmplice, companheiro e mestre Dr. Rogério Landi Paulino, por ser tão especial e importante na minha vida profissional como fonoaudióloga e por acreditar em mim desde sempre. Por ter sido meu companheiro de trabalho e de vida. Quando soube que eu iria cursar uma disciplina no curso de teatro, comentou: "Agora você encontrou seu lugar".

À amiga Neyde Ziviane, por ensinar-me a perceber a minha voz com mais propriedade e por sua impressionante presença de luz.

À grande amiga Cynara Carvalho, por me apoiar sempre.

Ao elenco de *Frida* – Gabriela Chiari, Bia França e Zeca Santos –, pela oportunidade de realizar um trabalho técnico e criativo na construção das vozes dos personagens da peça. Por serem, acima de tudo, companheiros de estrada.

Às companheiras de trabalho em *Frida* – Ana Amélia e Deise Belico –, que me propiciaram efetuar um trabalho conjunto e transdisciplinar de corpo-voz e interpretação. Nossa sintonia foi tão especial que passamos a ser conhecidas como as "*três parcas*".

Ao amigo e companheiro Cauê Salles, por introduzir-me no mundo mágico do teatro de bonecos e por envolver-se de verdade no universo de construção vocal. Pelas descobertas que fizemos juntos e, sobretudo, pela amizade e apoio sempre.

À companheira de trabalho Juliana Palhares, pela confiança, generosidade e incentivo constantes.

Ao grande amigo *"Peninha"*, por colaborar com suas opiniões e me proporcionar momentos de relato de suas experiências como ator.

À amiga Rita Gusmão, pelas palavras de apoio e por incentivar e respeitar o meu trabalho.

Aos meus pais, que não tiveram a chance de participar mais de perto de minha vida. Deixaram-me muito cedo, mas plantaram uma essência indiscutível em meu ser. Demais para falar aqui.

Às minhas filhas Martha, Marina e Eduarda, por tentarem entender a “loucura” da vida da mãe e pelo fato de existirem em minha vida. Modificaram toda minha trajetória e me deram coragem de seguir a vida de frente.

Às minhas irmãs, Felícia, Nora e Thaiss, por ajudarem sempre...

Ao meu irmão Morvan, por me auxiliar em momentos difíceis...

À minha secretária e amiga Hilma, por tudo que foi compartilhado e pelo apoio incondicional. Por proporcionar o andamento da minha rotina domiciliar em minhas constantes ausências.

Às lembranças de minha infância e pré–adolescência, que me fizeram entender o quanto eu necessitava voltar ao mundo da arte.

À Arte, por proporcionar o meu entendimento interno como ser humano.

À fonoaudiologia, por ser uma ciência entre a medicina e a arte, e que me abriu caminhos nesses dois mundos distintos mas complementares.

A todos os meus pacientes de voz, por terem confiado em meu trabalho e por despertarem em mim o espírito científico em relação aos problemas da voz humana.

A mim mesma, pela coragem de tentar entender esse universo tão maravilhoso que é o mundo do Teatro.

RESUMO

Pretendeu-se, com esta pesquisa, analisar como algumas práticas da clínica fonoaudiológica, em especial o desenvolvimento das habilidades perceptivo-auditivas e do manejo do trato vocal, além da capacidade de audiovisualização do fenômeno vocal, podem contribuir para que o ator se aproprie da psicodinâmica vocal como instrumento efetivo para a utilização das potencialidades da voz a favor da ação vocal cênica. Para tanto, partiu-se do reconhecimento das principais dificuldades encontradas pelos atores na utilização efetiva de suas possibilidades vocais. Os conceitos de psicodinâmica vocal e ação vocal foram apresentados e desenvolvidos, ao que se seguiu uma análise das relações entre os diversos parâmetros vocais e a intenção do discurso. A seguir, discutiu-se a importância, para a criação cênica, do desenvolvimento tanto da percepção auditiva quanto da capacidade de audiovisualização da voz. Finalmente, foram sugeridas estratégias que possam ser utilizadas para esse fim. O percurso metodológico privilegiou a associação da experiência profissional da própria pesquisadora como fonoaudióloga e preparadora vocal de atores, à revisão bibliográfica feita com o objetivo de buscar soluções para as questões levantadas. Entre as principais estratégias apresentadas, destacam-se diversos exercícios práticos que envolvem a escuta e a reprodução de vozes diversas – voltados ao desenvolvimento da percepção auditiva, tátil cinestésica e muscular de determinadas habilidades vocais, bem como à estimulação da capacidade de audiovisualização do fenômeno vocal e de suas características sonoras –, além de ferramentas tecnológicas para a visualização concreta do fenômeno vocal aplicadas no Laboratório de Voz.

RESÚMEN

Se ha pretendido, con esta búsqueda, hacer una análisis de como algunas prácticas de la clínica de logopedistas, en especial el desarrollo de las habilidades perceptivo-auditivas y del manejo del trato vocal, además de la capacidad de audiovisualisación del fenómeno vocal, pueden contribuir para que el actor se aproprie de la psicodinámica vocal como instrumiento efectivo para la utilización de las potencialidades de la voz, en el favor de la acción vocal escénica. Así, se ha partido del reconocimiento de las principales dificultades encontradas por los actores en la utilización efectiva de sus posibilidades vocales. Los conceptos de psicodinámica vocal y acción vocal se han sido presentadas y desarrolladas, a lo que ha seguido una análisis de las relaciones entre los diferentes parámetros vocales y la intención del discurso. Mas adelante, se ha discutido la importancia, para la creación escénica, del desarrollo tanto de la percepción auditiva como la capacidad de audiovisualisación de la voz. Finalmente, se han hecho sugerencias estratégicas que pueden ser utilizadas para este fín. El curso metodológico que ha privilegiado la asociación de la experiencia profesional de la própria persona que ha hecho la búsqueda, como la logopedista y preparadora vocal de actores, a la revisión bibliográfica hecha con el objetivo de buscar soluciones para las cuestiones levantadas. Entre las principales estrategias presentadas, se han destacado muchos ejercícios prácticos que envuelven la escucha y reproducción de diferentes – tenendo en cuenta el desarrollo de la percepción auditiva, táctil kinestésica y muscular de algunas habilidades vocales, bien como el estímulo de la capacidad de audiovisualización del fenómeno vocal y sus características sonoras – además de herramientas tecnológicas para la visualización del fenómeno vocal, aplicadas en el Laboratório de Voz.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1 – Ação Vocal e Psicodinâmica Vocal: o Potencial Criativo dos Parâmetros da Voz 22

1.1 Ação vocal 22
1.2 Psicodinâmica vocal 28
1.3 A psicodinâmica vocal como procedimento para a efetivação da ação vocal e suas aplicações no trabalho do ator 30

CAPÍTULO 2 – Parâmetros Vocais e Intenção do Discurso 34

2.1 Respiração 35
2.2 Altura e Entonação 37
2.3 Intensidade 40
2.4 Articulação 44
2.5 Andamento 47
2.6 Ritmo 48
2.7 Ressonância 51

CAPÍTULO 3 – Percepção Auditiva e Audiovisualização da Voz 61

3.1 A importância do desenvolvimento da percepção auditiva 61
3.2 Audiovisualização criativa 64
3.3 Audiovisualização corpórea e memória muscular do trato vocal 68

CAPÍTULO 4 – Estratégias da Clínica Fonoaudiológica para a Criação Vocal Cênica 81

4.1 Exercícios para percepção de altura – *Pitch* 82
4.2 Exercícios para a percepção das características de sonoridades das vogais 85
4.3 Exercícios para percepção do movimento da altura da voz falada 87
4.4 Exercício para percepção da intensidade – *Loudness* 89
4.5 Exercícios para percepção da articulação e sonoridade da língua 92
4.6 Exercícios de gravação, escuta, reprodução e visualização 96
4.7 Atividades realizadas no laboratório de voz 105

4.7.1 *Speech Pitch* 106
4.7.2 O *Gram* – Espectrografia Acústica 108

CONCLUSÃO 125

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 127

ANEXOS 131

Falar e Ouvir

Composição: Guilherme Isnard

É importante entender as pessoas,
Essa paciência todos têm que ter,
De que adianta falar com os muros,
Mesmo que eles tenham ouvidos?

Falar e ouvir, ouvir e falar
Isto é o principal.

Todos temos impressões a trocar.
Nenhum planeta ou elemento
Determina as ondas de interesse
Ou os lampejos de curiosidade.

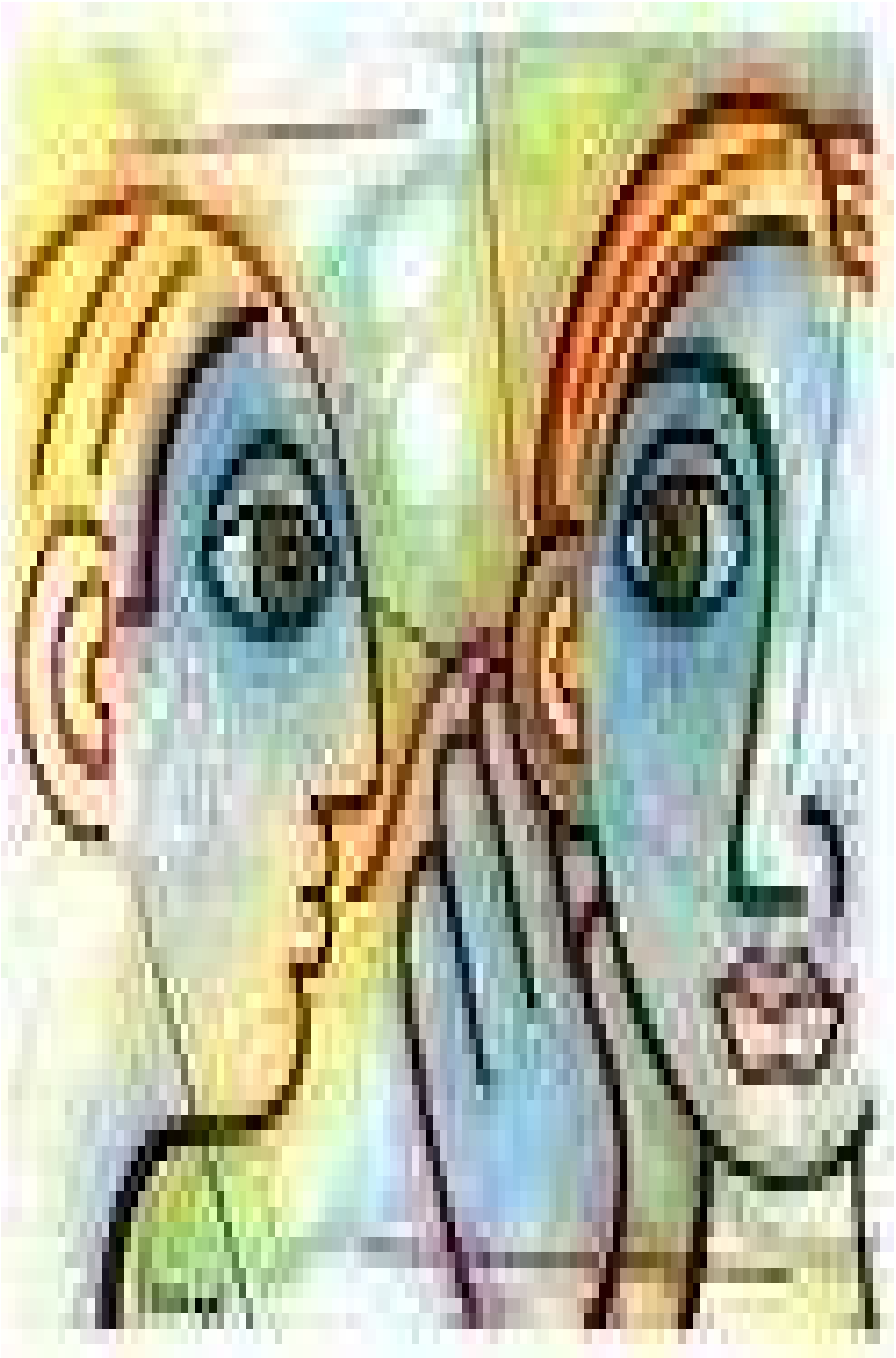
Falar e ouvir, ouvir e falar
Isto é o principal.

Na verdade o seu signo pouco importa.
O que importa é a revelação
Dos desejos escondidos
Dos amores incubados

Falar e ouvir, ouvir e falar
Isto é o principal.
Falar e ouvir, ouvir e falar

Somos todos pessoas com algo a dizer
Todos merecemos sua atenção
E isto é o principal, e isto é o principal

Falar e ouvir, falar e ouvir
Falar e ouvir, falar e ouvir



Gravura representando o falar e o ouvir

Autor desconhecido

INTRODUÇÃO

Ouvir e poder entender um ator emitindo uma voz saudável, limpa e clara é meio caminho andado para preservar o prazer do espectador.
Eudosia Acunã Quinteiro[1]

Como preparadora vocal de atores e fonoaudióloga especialista em voz, atuante na área de voz profissional, percebi que uma grande parte dos atores com os quais tive contato encontra dificuldades com a efetiva e consciente utilização de sua potencialidade vocal como instrumento de criação cênica. Sobre a voz falada no teatro, HABEYCHE (2006) levanta algumas questões: "Como trabalhar a voz de outras pessoas? O que existe ou precisa existir de especial e de diferente na voz de atores? É possível trabalhar a voz falada ou este é um trabalho que se desenvolve a partir do canto? As pessoas têm consciência das suas vozes, das suas dificuldades vocais e da diferença entre a voz cotidiana e a voz no teatro?" (p. 123) A autora comenta ainda que "as disciplinas relacionadas ao desenvolvimento vocal são ministradas através de vocalises e piano, sendo então o piano e a voz do professor as referências mais constantes no ouvido do aluno. Isso enfatiza uma técnica descarnada de paixões, de movimentos". *(Ibidem)*

Nos últimos anos, um contato cada vez mais estreito com o Teatro instigou-me a revisitar os princípios e práticas que sustentaram a minha formação na Fonoaudiologia, para investigar alternativas para a apropriação das potencialidades vocais na arte cênica. Essa meta levou-me à busca de estudos que focalizam a voz como ação cênica, em especial os que tratam da *Psicodinâmica Vocal* e da *Ação Vocal*[2]. Apesar da inegável relevância desses estudos, tenho percebido principalmente no acompanhamento de montagens teatrais, que geralmente os atores têm dificuldade em empregar os recursos vocais abordados nesses estudos como instrumentos para a criação da voz cênica. Na verdade, percebe-se, no que se refere aos fenômenos corporais envolvidos na criação

[1] QUINTEIRO, Eudosia Acunã. Estética da voz: Uma voz para o ator. São Paulo: Pexus editora, 2007. (p. 62).
[2] A *Psicodinâmica Vocal* é um procedimento que permite a identificação das características de uma pessoa por meio de sua voz. A *Ação Vocal* refere-se à utilização da voz com uma intenção cênica, exercendo assim uma função ativa no processo de criação. Ambos os conceitos serão tratados no Capítulo 1 desta dissertação.

cênica, que a voz parece ser o recurso mais abstrato. Assim, os atores não apresentam nas experimentações vocais a mesma facilidade que demonstram nas experimentações com o restante do corpo.

Essa problemática instigou-me a uma pergunta imediata:

• Quais seriam as razões das dificuldades encontradas pela maioria dos atores no que se refere à experimentação de suas possibilidades vocais?

A experiência profissional já me havia apontado algumas possíveis respostas: percepção auditiva pouco desenvolvida para escuta da voz falada e insuficiente para a identificação dos parâmetros da voz e suas especificidades; medo do clichê e da caricatura[3]; habilidade pouco desenvolvida no manejo do trato vocal e na busca de diferentes tipos de vozes; potencialidades vocais pouco desenvolvidas e aprimoradas. Contudo, com o objetivo de aguçar o olhar para o problema, uma entrevista estruturada feita com estudantes e profissionais do Teatro foi o primeiro procedimento metodológico desta pesquisa. O universo pesquisado compreende os estudantes de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG e seus respectivos professores e também diretores e encenadores do Teatro mineiro e do eixo Rio–São Paulo.[4]

Foram 101 os entrevistados; as questões apresentadas permeiam as possíveis dificuldades encontradas na dinâmica da voz falada em cena e compõem o questionário aplicado, que constitui o Anexo 1 desta dissertação. Visto que o universo pesquisado foi restrito, sendo sua maior parte formada por alunos do curso de Teatro da UFMG, o perfil da maioria dos entrevistados revela pouca experiência prática em relação às questões da voz. Apesar dessa limitação, a análise quantitativa e qualitativa do questionário, a qual se encontra no Anexo 2, foi realizada e somada à experiência profissional e às questões levantadas pela pesquisadora. Ressalta-se também que, tendo em vista a restrição do universo pesquisado, não houve a expectativa de que as

[3] Por clichê, entende-se a emissão vocal de fácil reprodução, "de fácil emprego pelo emissor e fácil compreensão pelo receptor; lugar-comum; chavão" (HOUAISS, 2007, p. 739). Ou ainda: "fórmula, argumento ou idéia já muito conhecida e reprisada". (FERREIRA, 2004, p. 1234). Por sua vez, caricatura deve ser entendida como a emissão vocal expressa através do exagero, muitas vezes "como forma de expressão grotesca ou jocosa". (HOUAISS, 2007, p. 626).

[4] Para os alunos e professores da UFMG e para os entrevistados moradores de Belo Horizonte, o questionário foi entregue pessoalmente pela pesquisadora e descritos eventuais comentários do entrevistado. Para os entrevistados do eixo Rio – São Paulo, o questionário foi enviado e devolvido por e-mail.

entrevistas definissem resultados ou significassem mais que um levantamento de problemas e considerações ligados ao objeto de estudo. A ampliação desse levantamento em nível nacional e com um número significativo de profissionais seria um desdobramento importante deste trabalho. Os dados levantados, no entanto, já incluem indicações pertinentes à problemática do uso da voz falada no Teatro, as quais, associadas à minha formação em Fonoaudiologia, acrescida de uma experiência de muitos anos nos campos clínico e artístico – neste caso a preparação vocal de atores –, permitiram-me apontar o seguinte: é inegável que tanto a **percepção** quanto o **manejo dos parâmetros da voz** são habilidades complexas e não plenamente desenvolvidas pela maior parte dos atores com os quais tive contato. Esse tema nos remete a dois objetos de pesquisa em Fonoaudiologia:

1) À *Percepção Auditiva do Fenômeno Vocal*, pois fisiologicamente é imprescindível considerar que o resultado final da produção vocal não pode ser dissociado da audição;

2) À *Psicodinâmica Vocal e à audiovisualização*[5] *da voz* que, ao focalizar os parâmetros vocais, permitem ao ouvinte o reconhecimento de especificidades físicas e emocionais do falante, por meio das características sonoras da voz.

Um dado já observado no meu trabalho anterior confirmou-se na análise dos questionários: fatores ligados ao trabalho com a voz cênica geralmente têm relação direta com a **utilização da voz como instrumento ativo no processo de criação cênica**, isto é, com a referida idéia de **Ação Vocal**. Em vista disso, nesta pesquisa considera-se que a percepção auditiva e cinestésica do fenômeno vocal e o entendimento da psicodinâmica vocal e da audiovisualização da voz podem contribuir para a compreensão do conceito de ação vocal. Dessa forma, torna-se fundamental para o ator o conhecimento de estratégias para a efetivação de sua ação vocal, tanto nos seus processos de formação quanto de criação artística.

Tendo em vista a relevância da percepção auditiva no desenvolvimento deste tema, cabe tecer mais alguns comentários. Falamos porque ouvimos, e nosso padrão vocal tem relação direta com o *feedback* auditivo que possuímos. Indivíduos com

[5] Chamaremos de audiovisualização a capacidade de criação de imagens mentais a partir de um estímulo sonoro.

deficiências auditivas severas e profundas têm o padrão vocal alterado, sendo este normalmente hiperagudo ou muito nasalizado.[6] Isso ocorre devido à falta de percepção sonora dos parâmetros da voz. O que guia nossa voz é a audição; e, na ausência dela, todo o padrão sonoro emitido será distorcido. Por isso, na fonoterapia de deficientes auditivos, uma das técnicas usadas para compensar a ausência da audição e tentar conseguir uma sonoridade vocal mais consistente e menos desviada é a percepção tátil cinestésica e visual (leitura labial) da produção do som[7]. No entanto, quando a perda é muito profunda, o deficiente pode até perceber visualmente diferenças articulatórias e, cinestesicamente, diferenças sonoras, mas durante a produção vocal sua qualidade de voz continuará alterada, pois lhe falta um elemento fundamental, que é a audição. Portanto, audição e voz se complementam.

Sendo o ator um profissional que precisa usar a voz de forma efetiva e criativa, ouvindo e pesquisando nuances e contornos que são pouco percebidos no cotidiano, o desenvolvimento da sua habilidade de percepção auditiva, ou seja, a ampliação de sua capacidade de escuta dos parâmetros da voz humana mostra-se uma estratégia fundamental. Assim ele poderá perceber como são produzidas suas sonoridades e as sonoridades vocais do dia a dia, para utilizá-las de maneira ampliada na criação cênica e no palco. Por ser, a voz, um fenômeno corporal abstrato e ter características invisíveis ao olho, devemos "percebê-la e visualizá-la" por intermédio da audição e da percepção tátil cinestésica. Vale dizer que o reconhecimento de timbres e sonoridades, de variações melódicas, de ênfases variadas se dá, num primeiro momento, por meio da audição e posteriormente pelas vias táteis cinestésicas ou pela associação das duas esferas de percepção. Além disso, as características sonoras e o desenho melódico e rítmico da voz podem despertar a capacidade de visualização a partir da audição, estimulando assim a criatividade e a inventividade do ator. Essa musicalidade desperta na mente humana uma sequência de imagens vivas das características físico-emocionais do falante, e essa audiovisualização criativa deve ser estimulada e desenvolvida no ator.

---

[6] A respeito disso, é interessante ouvir a gravação do CD 1- faixa 1, em anexo.

[7] Vale observar que, nesse caso, o paciente tem a possibilidade de perceber o ponto articulatório dos fonemas e sentir a localização da sonoridade da voz no trato vocal. Dessa forma, podemos amenizar sua alteração comunicativa, pois ele passa a ter habilidades de leitura labial e percebe, por exemplo, a diferença da produção dos fonemas /p/, /b/ e /m/ devido às relações existentes em suas sonoridades e ao grau da força de explosão. Lembramos que os três fonemas citados são emitidos no mesmo ponto articulatório, e o que os distingue é que um é surdo, o outro sonoro e o outro nasal. Assim a percepção tátil cinestésica do caminho do som no trato vocal modifica.

Entende-se, por isso, que, para efetivar o desenvolvimento de habilidades vocais de modo que a voz seja utilizada em cena de forma mais criativa e efetiva, é necessário estimular o desenvolvimento da percepção auditiva e de audiovisualização da voz e o manejo dos parâmetros da voz, o que inclui a ideia da psicodinâmica vocal. Ou seja, é possível – segundo a intenção que se quer transmitir, reconhecer, ouvir, visualizar e emitir o que a musicalidade das palavras nos revela. Perceber e visualizar a voz, auditiva e cinestesicamente, podem constituir um caminho para que o ator seja capaz de atuar e agir objetivamente sobre a invisibilidade da voz. Observar a forma de comunicação das pessoas diante de inúmeras circunstâncias, abrindo a escuta para as características vocais, amplia o repertório perceptivo, criativo e emissivo do ator. KNÉBEL[8] (2000) coloca que, no sistema proposto por Stanislavski, ao ator é necessária a habilidade de realizar no palco o mesmo que observa na vida (p. 33). Assim, por exemplo, subtextos das falas dos personagens e as intenções por trás das palavras podem ser transmitidos ao espectador, tornando a voz um elemento vivo, concreto e ativo da cena.

Em outras palavras, esta pesquisa parte da premissa de que o ator, por meio do desenvolvimento da audiovisualização e das habilidades perceptivo-auditivas, pode se apropriar da psicodinâmica vocal como um procedimento capaz de ligar o trabalho específico com a ação vocal à criação. Em vista disso, a questão central deste estudo compreendeu, por um lado, a discussão sobre a importância do desenvolvimento da percepção auditiva associada tanto à capacidade de visualização do fenômeno vocal e de suas características sonoras quanto à percepção tátil, cinestésica e muscular de determinadas habilidades vocais, buscando-se o aprimoramento das habilidades fonatórias, para se obter a compreensão efetiva da psicodinâmica vocal como instrumento de criação e ação cênica; por outro lado, foram indicadas estratégias que podem ser utilizadas para esse fim.

Algumas questões derivadas se apresentaram, a saber:

[8] Todas as citações e ideias de KNÉBEL referidas neste trabalho foram traduzidas pela autora desta dissertação.

- O despertar das habilidades auditivas para a voz humana poderia ser realizado no mundo cotidiano do ator para abrir sua escuta para o universo vocal que o rodeia?
- Ouvir e gravar vozes de colegas, vizinhos, parentes e pessoas comuns em diversas situações de vida seria uma estratégia de expansão dessas habilidades, além de possibilitar a formação de um acervo de material auditivo sonoro que, posteriormente, poderia ser utilizado para criação cênica?
- Ouvir trechos de cenas excluindo-se a percepção visual poderia levar o ator a expandir suas habilidades auditivas e visualizar os personagens e a cena por meio exclusivo da audição?
- Como o ator poderia adquirir uma memória muscular do trato vocal em diversas situações, de modo a criar e recriar seu material vocal como ação cênica?
- Como é possível estimular as habilidades fonatórias do trato vocal com o fim de estabelecer um equilíbrio entre o desenvolvimento das possibilidades vocais e corporais, buscando-se uma associação efetiva entre ação física e ação verbal?
- Quais procedimentos e instrumentos, em especial da Fonoaudiologia, poderiam contribuir para o desenvolvimento da percepção auditiva, das possibilidades de emissão da voz e para o aprimoramento da psicodinâmica vocal como um instrumento efetivo de utilização plena e consciente da potencialidade vocal do ator a favor da criação cênica?

Pretendeu-se, portanto, focalizar cada questão acima levantada e investigar a forma como a ampliação da escuta do ator, o aprimoramento da sua habilidade de perceber e visualizar os aspectos intrínsecos da voz, de reconhecer a plenitude dos parâmetros vocais e interpretá-los auditivamente são ações que podem constituir o cerne da compreensão efetiva da psicodinâmica vocal e da utilização da voz como ação cênica.

Percurso Metodológico

Além da citada entrevista estruturada, que serviu de impulso para a realização da pesquisa, privilegiou-se como instrumento metodológico a Revisão Bibliográfica, que abrangeu obras referentes ao universo do Teatro, em especial à preparação do ator, assim como obras do campo da Fonoaudiologia que envolvem estudos da voz humana,

em particular da voz cênica. Para um estudo atualizado sobre treinamento perceptivo-auditivo e voz, foram consultadas dissertações e teses com foco no trabalho vocal, e ainda livros do universo musical e do campo da Audiologia. Também foi feito um trabalho de campo com a participação da autora em aulas das disciplinas relacionadas à voz oferecidas no Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais no período de março de 2006 a julho de 2007, com o objetivo de acompanhar o trabalho dos alunos-atores no que se refere à utilização da voz em cena e perceber as principais dificuldades existentes.

Cabe reiterar que as discussões apresentadas neste trabalho foram fundamentadas na minha experiência profissional como fonoaudióloga, especialista em voz, audiologista e preparadora vocal de atores. Desde o meu contato inicial com o Teatro, tinha a convicção de que minha formação em Fonoaudiologia poderia ajudar a encontrar caminhos que pudessem minimizar as dificuldades dos atores com o uso da voz falada, principalmente no que se refere à experimentação vocal e à utilização da voz como instrumento criativo. Um aprofundamento desse contato, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, permitiu-me entender melhor como a voz é utilizada no processo criativo e buscar alternativas na Fonoaudiologia que pudessem contribuir para a ampliação da escuta dos parâmetros da voz.

Além desta Introdução, este trabalho contém quatro capítulos, uma Conclusão em que se discutem resultados de investigações que evidenciam a relação entre audição, audiovisualização e voz – e 6 Anexos, onde se reúnem materiais que auxiliaram nas discussões realizadas.

No primeiro capítulo, apresentam-se os conceitos de Ação Vocal e de Psicodinâmica Vocal, ressaltando-se suas implicações na criação cênica e o potencial criativo dos parâmetros da voz.

No capítulo 2, discute-se a relação existente entre os parâmetros vocais e a intenção do discurso, identificando o que cada parâmetro nos revela.

O terceiro capítulo trata da importância da percepção auditiva como pré-requisito para o aprimoramento das habilidades vocais por meio da audiovisualização criativa e corpórea.

No quarto capítulo são indicadas estratégias para reconhecimento auditivo de timbres e registros vocais e para a percepção cinestésica do fenômeno vocal e a formação de memória muscular correspondente à emissão sonora. Aponta-se ainda o uso de ferramentas da fonoaudiologia como a espectrografia acústica da voz e o programa speech *pitch*, que auxiliam a visibilidade concreta do fenômeno vocal.

Com asma, depressão e carência, pintura de Adelmo Camilo.

As expressões faciais sugerem esses estados interiores. Da mesma forma, vocalmente, ao modificarmos o desenho sonoro da voz, mudamos a intenção interior, e ao mudarmos a intenção interior o desenho sonoro se modifica.

CAPÍTULO 1

AÇÃO VOCAL E PSICODINÂMICA VOCAL: O POTENCIAL CRIATIVO DOS PARÂMETROS DA VOZ

/.../ aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra
são suas possibilidades de expansão fora das palavras /.../

Antonin Artoud [9]

Tendo em vista que a *Ação Vocal* e a *Psicodinâmica Vocal* são fundamentais neste trabalho, este capítulo tem como objetivo a apresentação desses conceitos, além das suas implicações com o trabalho vocal do ator. Trata também das inter-relações entre parâmetros vocais e intenção do discurso, em especial no que diz respeito ao seu potencial de intervenção criativa na construção do discurso cênico.

1.1 – Ação Vocal

Antes de tudo, consideremos o conceito de ação, para cujo entendimento Stanislavski é referência fundamental.

STANISLAVSKI (2006) dizia: "o que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado". (p. 65). Alertava sempre aos alunos: "em cena, vocês têm sempre de pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue". (p. 66). Para ele, "quando uma ação carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção". (p. 73). BURNIER (2001), ao fazer referência ao pensamento do mestre, diz que ele sempre solicitava aos alunos ação e não discussão, pois era contra a abordagem fria e intelectual da criatividade (p. 31) e ainda comentava que "em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acham-se ocultos

[9] ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. p. 102.

alguma ação interior, alguns sentimentos. Assim é que são criados os dois planos da vida de um papel, o interior e o exterior". (p. 38)

A respeito disso, STANISLAVSKI (1992) afirmava ser a voz um instrumento fundamental para a expressão dos sentimentos e emoções que devem ser levados ao palco. Para esse autor, a fala tem a função de transmitir, por meio das palavras, tanto os sentimentos exaltados do estilo trágico quanto os sentimentos simples presentes no drama e na comédia. (p. 119).

Assim, devemos considerar o conceito de ação proposto por Stanislavski como sendo tanto físico quanto verbal, de modo que não podemos isolar a entidade voz desse contexto. Por ação físico-vocal devemos entender, então, qualquer coisa que ocorra em cena com um objetivo e que seja realizada com o eixo corpo-voz. Os desejos e as emoções que serão expressos durante a interpretação cênica devem ser transmitidos através de ações físicas vocais.[10]

Neste ponto, vale comentar sobre a multiplicidade de termos referentes à ação cênica da voz: *ação vocal*, *ação verbal*, *ação falada*, entre outros. Por mais que sejam diversas as acepções possíveis, neste trabalho considera-se, conforme MALETTA (2008), que "a ação vocal é um termo mais amplo, que inclui a ação verbal e que se refere à utilização da voz como produtora de sentido cênico. Por sua vez, a ação verbal – à qual Stanislavski se dedicou intensamente – é um tipo de ação vocal vinculada ao discurso verbal propriamente dito". (informação verbal).[11] Nesse sentido, ação verbal aproxima-se sensivelmente do conceito de *ação falada* de PAVIS (1999, p. 6).

Entre os autores que se dedicaram ao conceito de ação vocal, destaca-se a fonoaudióloga e preparadora vocal Lúcia Helena Gayotto. [12] Segundo GAYOTTO

---

[10] Por mais que a voz seja também um fenômeno físico, corpóreo, em função de uma carência de vocabulário muitas vezes contrapõem-se os conceitos de ação vocal e ação física quando se quer fazer referência ao uso ou não da voz.

[11] Informação obtida por ocasião do Estágio Docência, por meio do qual acompanhei os trabalhos na disciplina Estudos Vocais e Musicais A, ministrada pelo professor Ernani Maletta no segundo semestre de 2008.

[12] Com larga experiência nas áreas de Voz e Teatro, é autora do livro *Voz, Partitura da Ação*, no qual registra sua intensa experiência com a *Companhia Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*, de Zé Celso Martinez Correa. Possui Graduação em Fonoaudiologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1985), Mestrado em Distúrbios da Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996) e tem o título de Especialista em Voz pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia. Atualmente trabalha como professora em instituições de nível superior e em cursos livres, além de atuar como fonoaudióloga clínica e realizar direção vocal interpretativa para atores e outros profissionais da voz.

(1997), “a voz interfere nas situações da vida quando realizada com ação”. (p. 15). A partir dessa constatação, a autora, antes de apresentar sua definição, dá indicações para o entendimento do conceito de ação vocal, com base na sua experiência como fonoaudióloga e atriz. Propõe que o treinamento da voz do ator se realize de forma que as suas necessidades técnicas de emissão para se expressar no palco sejam trabalhadas em conjunto com as atividades criativas, para que a voz se torne elemento atuante no processo criativo de construção cênica. Comenta ainda que, no decorrer da sua trajetória profissional, “o desejo de que os treinamentos de voz fossem engendrados pelo processo criativo foi, aos poucos, clareando o que era ação vocal: a voz como “arma” de primeira necessidade para o ator, devendo interagir com as situações cênicas sugeridas pelo texto, pela encenação e na relação com o público”. (p. 16).

Em sua experiência profissional, essa autora percebeu que ouvir os recursos da voz isoladamente não era suficiente para atender às demandas vocais da arte de interpretar. Para ela, o reconhecimento auditivo das características da voz e sua relação com os estados interiores permitem um aprimoramento da escuta cênica. Aponta que “a audição reconhece, ao mesmo tempo, as características da voz e sua relação com o plano das afecções. Neste estado de escuta, o tom e a intenção, as pausas e o subtexto, o volume e a situação, convergem num fluxo necessário de ação na voz”. (p. 19). Assim, associar o aprimoramento dos recursos da voz à busca de intenções vocais dos personagens é um trabalho que deve fazer parte do processo criativo e ser realizado desde o início desse processo. “Ouvir a dimensão criadora da voz do ator é deixar-se afetar por uma **ação vocal**...” (p. 20 – grifo da autora).

Finalmente, GAYOTTO (1997) propõe sua definição de Ação Vocal:

> Quando na emissão da voz cênica se fundem **as forças vitais** e os **recursos vocais**, tem-se o que será chamado **de ação vocal**: a voz interferindo decisivamente na situação cênica e, conseqüentemente, afetando os rumos do espetáculo e atando o espectador.
>
> (p.22, grifos da autora)

Nessa definição de Ação Vocal, GAYOTTO (1997) usa as expressões “recursos vocais” e “forças vitais”, sobre as quais cabe tecer alguns comentários.

Por recursos vocais, a autora entende “tudo de que se dispõe para falar” (p. 20) e os classifica em:

- Primários: respiração, intensidade, frequência, ressonância e articulação;
- Resultantes (ou “dinâmicas[13] da voz”): projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase[14]. (p. 20).

Cabe esclarecer que os recursos vocais primários são aqueles que abrigam a possibilidade anatômico-fisiológica básica da voz e do trato vocal. O ser humano que possui um aparelho fonador com suas funções preservadas é capaz de respirar, de articular, produzir sons e amplificá-los nas caixas de ressonância[15]. Já os recursos vocais resultantes são as formas de selecionar, organizar, manipular e combinar os recursos primários.

É preciso comentar que na literatura sobre o fenômeno vocal os autores empregam indistintamente os termos *recursos vocais* e *parâmetros vocais*. Assim, para se evitarem dúvidas, neste trabalho optou-se por utilizar a partir de agora o termo *parâmetro* nas situações em que caberiam essas expressões, mas preservando-se o termo *recurso* nas citações de outros autores.

Quanto às *forças vitais*, a autora diz que são “aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo... Dizem respeito ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber... No caso da voz, tais forças sustentam e fazem com que esta venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos”. (p. 21).

---

[13] No universo musical, o termo *dinâmica* refere-se exclusivamente às variações de intensidade. Ressalta-se, então, que esse termo será aqui utilizado de forma ampliada, para além da questão da intensidade.

[14] Cabe questionar, aqui, a “ênfase” ter sido indicada como um recurso vocal isolado, pois, a meu ver, sempre ocorre uma ênfase na ação de qualquer um dos outros parâmetros citados pela autora. Assim podemos enfatizar uma palavra por meio da intensidade, da altura ou de outro recurso utilizado. A própria autora, apesar de ter classificado ênfase como um recurso resultante, afirma que “ênfase é a proeminência que se vai dar na fala, com a utilização dos mais variados recursos vocais...”(p.44) – isso vai ao encontro do que foi dito anteriormente. Assim, neste trabalho, a ênfase não será apontada como um parâmetro vocal em particular.

[15] Esses parâmetros serão focalizados de forma mais detalhada ao longo deste texto.

Assim, a utilização conjunta dos recursos vocais e das forças vitais, ou seja, a produção física da voz associada à busca das intenções e dos desejos, dá à voz a possibilidade de ação cênica. Dessa forma, chamaremos de ação vocal a utilização física e consciente dos parâmetros vocais, associada à capacidade de uso desses parâmetros para expressar desejos, sentimentos e intenções e, a partir desse princípio, transformar e atingir o espectador, visto que a voz carrega o potencial de afetar o ouvinte. A voz passa, então, a ser um elemento ativo na criação, de modo que o eixo corpo-voz apresenta-se como um instrumento de exteriorização de pensamentos, sentimentos e estados emocionais internos na composição de ações físicas e vocais, que devem ser experimentadas em estreita conexão.

No entanto, no processo de treinamento atoral é comum todo um preparo físico corpóreo em que a entidade voz é subvalorizada e simplesmente acoplada ao trabalho corporal físico; assim, há uma ação vocal desconectada da ação física, fato que interfere no potencial de expressão que a voz possui. Outra característica comumente observada é o corpo físico dizer uma coisa e a voz, outra, completamente distinta, sem que esse seja o objetivo. Um exemplo é o ator que coloca muita tensão em suas ações físicas, e quando abre a boca para dizer o texto, o que ouvimos é um padrão sonoro de falta de tensão. Por isso, ao vermos a interpretação corpórea na ausência de som, reconhecemos atores expressivos, e ao ser colocada voz nessas ações a expressividade fica prejudicada. A origem desse comprometimento são ações físicas e vocais trabalhadas como entidades distintas e desconectadas.

A conexão existente entre voz e emoção é fato, e no cotidiano realizamos essa ligação sem darmos importância ao que nosso corpo/voz revela ao ouvinte, e a nós mesmos, sobre nossas emoções. Várias de nossas intenções e nossos desejos são revelados através do tipo de atitude corpórea/vocal selecionada. Nossos pensamentos provocam imagens mentais carregadas de emoção, e para cada espécie de emoção despertada nosso organismo físico age e reage de formas distintas.

Inúmeras são as emoções que podem ser provocadas por um pensamento. Alegria e tristeza, por exemplo, geram reações corpóreo-vocais diferentes, e essas reações podem ser identificadas e levadas para a atuação de forma mais consciente. Isso não significa que as ações corpóreas humanas sejam sempre codificadas, mas existem padrões básicos de identificação dessas ações que ajudam a entender a mensagem

transmitida. Se as ações corpóreo-vocais não transmitissem mensagens de nossas emoções e desejos, os seres humanos seriam robotizados e inexpressivos. Então, observar como nosso corpo/voz age e reage de acordo com as emoções é muito pertinente para a ampliação do repertório expressivo do ator.

GONÇALVES (2004) coloca que a conexão entre movimento, emoção e voz é realizada diariamente e independe da nossa vontade. Refere que as emoções sentidas provocam alterações no funcionamento físico, e essa mudança altera a velocidade, o ritmo, a tensão e a fluência dos movimentos corpóreo-vocais. Segundo ela, atualmente o ser humano habituou-se a falar de suas emoções ao invés de demonstrá-las, e essa divisão entre emoção e sensação interfere na expressão poética. “Por conseguinte, a fala torna-se inconsequente, banal e perde a ligação original com o dom humano da ação do falar como presentificação do ausente, do tornar visível (e audível) o invisível. Deixa de ressoar no outro, e torna-se uma mera troca de informações, não a comunicação de um ser para outro ser.” Para Gonçalves, “o ato de escutar e ouvir também não são estimulados, na educação atual, o que faz com que a resposta seja puramente habitual. Não aprendemos a ouvir e a nos consultarmos (ao nosso corpo, aos nossos sentimentos e aos nossos pensamentos) antes de responder a alguém”. (p. 13).

É a conexão entre sentir, pensar e fazer que torna a fala uma ação. Por meio dessa conexão acontece o movimento corporal, impulsionado por nossas intenções e desejos, e a voz, acoplada e indissociável do corpo físico, parte de um movimento interno que é exteriorizado através do som. Esse som vocal precisa, então, carregar as intenções interiores, se esse for o objetivo do ator e da proposta cênica. Tornar esse movimento sonoro expressivo por meio de uma ebulição interna é fazer da voz um elemento atuante.

GAYOTTO (1997) ainda apresenta a estratégia da partitura vocal como o “mapeamento da ação vocal do ator” (p. 38), por meio da qual é feito o registro gráfico da voz cênica construída, ou seja, o “retrato do percurso de construção vocal do personagem e sua encarnação na voz do ator”. (p. 41). A partitura vocal permite a preservação do trabalho vocal construído, de modo que, mesmo que o ator não fale sempre “com as mesmas curvas, com o mesmo andamento”, ele “terá referências de suas interpretações vocais para a elaboração da voz do personagem”. (p. 52).

Atualmente esse mapeamento vocal pode também ser feito através de gravações em programas de laboratório de voz que possibilitam que o registro gráfico manual construído pelo ator seja fortalecido pelo apoio auditivo e audiovisual. Esse tipo de exercício será discutido no capítulo 4 desta dissertação. Por hora, cabe comentar que a possibilidade de associar o mapeamento vocal à escuta e à audiovisualização das características vocais pode dilatar a capacidade de percepção da voz como entidade física e psicodinâmica.

1.2 – Psicodinâmica Vocal

Segundo BEHLAU e PONTES (1995), "a psicodinâmica[16] vocal é o procedimento básico para identificarmos uma pessoa através de sua voz". (p. 127). Os autores afirmam ainda que essa possibilidade é uma experiência diária e que, por meio desse procedimento, criamos na mente uma série de imagens que nos permitem visualizar o interlocutor, inferindo-lhe uma série de atributos. Comentam que "o refinamento desse processo é tal que, além de atributos mais simples como sexo, idade e procedência, chega-se a projetar, por vezes, o tipo de estrutura física, bem como as expressões faciais e até mesmo a cor dos cabelos do interlocutor". *(ibidem)*. Relatam que, de acordo com MOSES (1948), essa habilidade é natural do ser humano, e o seu desenvolvimento consciente está relacionado com o conceito de "audição criativa", que tem como objetivo "fornecer ao falante o *feedback* das dimensões não conscientes da sua expressão vocal". (p. 129).

Para esses autores, a modificação da voz ocorre de acordo com o contexto da comunicação, e esse é um fator de limitação da psicodinâmica vocal, pois a forma como falamos depende da situação comunicativa do momento e, principalmente, do interlocutor com quem estamos interagindo. Assim, tendo em vista que os desejos e as intenções humanas são fatores complexos e diversificados, de acordo com o que queremos ou não transmitir ao interlocutor, nossos objetivos de revelá-los, ou não, são mutáveis e se alternam de forma consciente ou inconsciente. Muitas vezes sabemos exatamente o que queremos revelar e o que queremos esconder. Então buscamos

[16] Conforme HOUAISS (2007), psicodinâmica é o "conjunto de fatores de natureza mental e emocional que motivam o comportamento humano, especialmente os que aparecem como reação inconsciente aos estímulos ambientais". (p. 2326)

intuitivamente ajustes vocais que fortaleçam nossa transparência ou que escondam nossas reais intenções. O oposto também pode ocorrer, quando inconscientemente expressamos o que, na verdade, não queríamos dizer. No entanto, BEHLAU e PONTES (1995) comentam que “apesar dessa limitação, existem algumas relações básicas entre os ajustes motores empregados, certas características de personalidade do falante e os efeitos causados no ouvinte...” (p. 129).

O modo como as pessoas se sentem e se relacionam afetivamente pode ser percebido no som da voz, por meio de mudanças de entonação, de padrões rítmicos e melódicos e de vocalizações. As emoções são sonorizadas pela voz, de maneira que, quando a pessoa fala, muitos sentimentos e estados interiores são revelados. Assim é possível conseguir perceber pela voz o estado emocional e interior do falante. Por exemplo, a voz caracterizada pelo aumento da velocidade de fala e pela curva melódica ascendente mostra normalmente uma pessoa em estado de alegria e excitação, enquanto a voz caracterizada pela curva melódica descendente e velocidade de fala reduzida normalmente corresponde a uma pessoa em estado de tristeza ou depressão.

COLTON e CASPER (1996), mesmo não tendo utilizado o termo psicodinâmica, contribuem para a sua compreensão. Nas suas palavras, a voz produz musicalidade, é uma forma de expressão e age no outro como um espelho das emoções, revelando o estado interior do falante, sua personalidade e seu estado físico. Para eles, uma voz ressonante e cheia de significados, produzida pelos atores, pode intensificar os estados emocionais, e o modo como a produzem pode ser mais atraente do que o significado das palavras ditas. (p. 5). Além disso, comentam que “desde as primeiras semanas de vida a voz é utilizada para expressar dor, prazer, desprazer e fome”. (p. 5). É através dessa possibilidade que acontece a comunicação entre mãe e filho. Ao atentarmos para esse recurso, observamos e identificamos que o choro do bebê difere de acordo com seu estado emocional. A voz torna-se, assim, um dos meios de interação mais poderosos do indivíduo, constituindo o modo básico e essencial da comunicação entre as pessoas.

Dizem também que, “embora a voz não seja visível para o olho durante a produção da fala, sua ausência ou mau funcionamento são óbvios”. (p. 4). E comentam que “a voz do falante é utilizada tanto para atrair como para repelir as pessoas. A voz suave ‘calmante’ é mais apta para tranqüilizar uma pessoa agitada do que uma voz

estridente e em alta intensidade. Por outro lado, esta pode ser eficazmente utilizada para repelir alguém". (p. 5).

As emoções sonorizadas pela voz fazem parte da rotina de todos nós, e estas devem ser percebidas durante o processo de comunicação. Ao abrirmos nossa escuta para essa possibilidade, começamos a identificar estados interiores e características de personalidade de nosso interlocutor, tornando nossa comunicação mais efetiva. No cotidiano, estamos sempre em contato com diversas pessoas e ouvimos através de telefone, televisão, rádio e computador, vozes e padrões vocais distintos. Já faz parte de nossa rotina identificarmos marcadores vocais específicos de determinados grupos como, por exemplo, políticos, pastores, operadores de telemarketing, dentre outros. O fato se deve à repetição de determinados padrões de emissão, o que contribui para que nossos ouvidos consigam reconhecê-los rapidamente. Entretanto, ao conversarmos com pessoas que fazem parte do nosso dia a dia, muitas vezes negligenciamos o que diz a musicalidade da sua voz, porque nossa atenção fica mais voltada ao conteúdo verbal do que ao conteúdo não verbal da palavra. Perdemos assim parte da mensagem a ser percebida e tornamos nossa comunicação menos efetiva.

1.3 – A Psicodinâmica Vocal como procedimento para a efetivação da Ação Vocal e suas aplicações no trabalho do ator

Como vimos, a Ação Vocal, da forma como aqui definida, refere-se à voz como produtora de sentido, capaz de expressar as intenções do falante e afetar o ouvinte. Por sua vez, é a Psicodinâmica Vocal que nos permite perceber essas intenções, por intermédio da leitura auditiva dos parâmetros vocais. Podemos então dizer que a psicodinâmica vocal é um instrumento para a ação vocal, pois ao se perceber que os parâmetros da voz constroem a identidade do falante e de seu estado emocional, através dos ajustes selecionados durante a emissão, pode-se mais fácil e conscientemente definir a intenção do discurso cênico vocal, que, dessa forma, torna-se um instrumento ativo no processo de criação artística.

Para o ator, é extremamente pertinente identificar o falante pelo reconhecimento do uso da voz como estratégia de criação. Entender como funciona esse

procedimento, perceber as características vocais e o que a sua musicalidade revela do estado interior do falante são habilidades que, desenvolvidas pelo ator como instrumentalização voltada à criação, contribuem significativamente para que sua voz seja utilizada em cena com ação e intenções adequadas ao propósito da representação.

Identificar os estados emocionais de personagens e traçar o seu perfil emocional são procedimentos possibilitados pela psicodinâmica , cabendo ao ator, em sua vida profissional, saber trabalhar a voz conforme as necessidades de seus processos de criação cênica, adaptando-a às diferentes circunstâncias que experimenta e procurando estar sempre atento ao que possivelmente será transmitido aos espectadores.

Mesmo não tendo se referido ao termo, STANISLAVSKI (1992) valorizou a psicodinâmica vocal na medida em que, ao evidenciar em sua obra a importância que dava ao trabalho com a voz para a criação cênica, atribuiu tanto à sonoridade da voz quanto à sonoridade de cada fonema produzido, o poder de transmitir intenções e desejos. Percebia a riqueza da musicalidade da fala e sempre dava exemplos; e dizia: "...como é que os atores podem deixar de perceber toda uma orquestra numa única frase, até mesmo uma frase simples, de sete palavras, como, por exemplo, volte! Eu não posso viver sem você! De quantos modos diferentes essa frase pode ser cantada e cada vez de um novo jeito! Quanta variedade de sentidos podemos atribuir-lhe! Que quantidade de variados estados de espírito! Experimente trocar o lugar das pausas e das acentuações e conseguirá um número cada vez maior de significações". (p. 107). Para ele existe uma riqueza muito grande de linguagem em cada palavra dita; isso porque a musicalidade das palavras também transmite a "alma humana". (*Ibidem*). O autor chamou a musicalidade da voz e da palavra e suas respectivas intenções e sensações de "Sensação das palavras". Segundo ele, "a fala é música". Assim dizia: "quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora". (p. 106).

STANISLAVSKI (1992) também afirmava ser necessário ao ator o treino auditivo de escuta de vozes colocadas, de timbres diversos e de identificação entre as matizações de tons na garganta, nariz, cabeça, peito e laringe. Para ele, a voz deve ser flexível, expressiva, com timbre agradável, capaz de transmitir todos os matizes do

pensamento (p. 119); esse é um dos pontos que deve ser explorado na psicodinâmica vocal. Para isso, o autor acreditava ser necessária a abertura da escuta para percepções das sonoridades da voz, assim como a ampliação da habilidade do aparato físico muscular para que o ator seja capaz de reproduzir inúmeros sentimentos internos.

No que se refere à percepção sonora das palavras e às intenções implícitas em cada segmento articulado, um exemplo é a diferença de sonoridade dos fonemas /f/ e /x/. O prolongamento da sonoridade do /f/ nos dá a sensação sonora de um som mais agudo que do /x/, e essa diferença transmite padrões de intenções distintas que nos remetem a lugares diferentes. Um ator que articula mal e não percebe a musicalidade intrínseca da palavra compromete a transmissão da ação da voz. Quanto a isso STANISLAVSKI (1992) era rigoroso e exigia treino dos alunos tanto para que obtivessem um padrão de dicção melhor, como para que percebessem a quantidade de sentimento interior inerente a cada vogal e cada consoante.

Ao levar para o palco uma voz extracotidiana, o ator deve manter a escuta aberta para perceber as menores possibilidades de transmissão de mensagens através da voz. Cabe comentar que, na minha prática como preparadora vocal e fonoaudióloga clínica, tenho percebido como são negligenciados os aspectos não verbais da voz e o treino da habilidade da escuta. Em função disso, quando o ator está encenando, essa *falta de percepção* é verificada e, assim, a ação vocal fica comprometida.

Nesse aspecto cabe lembrar Gogol, para quem "os sons da alma e do coração, expressados por meio da palavra, são muito mais variados que os sons musicais". (GOGOL *apud* KNÉBEL, 2000, p. 19). Assim, tendo em vista a complexidade do fenômeno vocal, ressaltam-se tanto a incorporação dos fundamentos do universo musical quanto o estudo do potencial criativo dos parâmetros vocais para a utilização plena da dimensão não verbal da voz. Mais ainda, encontrar a essência não verbal das palavras no processo de criação é um procedimento ligado às leis naturais do comportamento comunicativo humano. KNÉBEL (2000) coloca que, nos ensinamentos de Stanislavski sobre teoria da criação atoral, "as leis da arte estão fundamentadas nas leis da natureza". (p. 23). Assim, observar o comportamento vocal humano e as relações existentes entre padrão vocal e intenções distintas é uma tarefa a ser desenvolvida pelo ator.

Identificar tecnicamente as relações entre percepção e emissão vocais – ao reconhecer e entender as funções e possibilidades contidas nos parâmetros vocais – para poder reproduzi-las e recriá-las na sua atuação profissional constitui um ganho significativo que o ator poderia obter para ampliar suas habilidades expressivas, pois estará apropriando-se de um instrumento importantíssimo para a criação vocal. Vale lembrar que, a não ser em uma proposta de encenação em que o ator não utilize qualquer emissão sonora – o que não é a regra –, de modo geral o ator faz uso da voz de forma contínua e depende dela para se expressar e atuar.

Enfim, para que o ator utilize ao máximo seu potencial vocal, é fundamental ir além do conteúdo verbal e semântico das palavras. Com isso, a fala cênica mostra seu papel ativo como uma instância discursiva de igual importância entre as demais artes na criação cênica. A respeito disso, DAVINI e PACHECO (2005) referem-se à constituição das personagens como "lugares de fala". Segundo as autoras, as personagens

> 'são', existem, não somente pelo que dizem, senão por como dizem o que dizem, desafiando a quem atua a produzir novos estilos de fala em perfomance (...). Ao definir as personagens como '**lugares de fala'**, nos afastamos das abordagens psicologistas, para compreendê-las como deveras potencializando suas possibilidades dinâmicas e reforçando o lugar da voz e da palavra em cena. (p. 142 – grifos das autoras).

Dessa forma, é imprescindível o reconhecimento dos diversos parâmetros vocais – respiração, altura, intensidade, ressonância, articulação, curva melódica, dentre outros –, que devem ser estudados sob o olhar da psicodinâmica vocal; como ressaltam BEHLAU E PONTES (1995), esses parâmetros trazem informações ricas sobre o impacto da voz no ouvinte. (p. 129).

No capítulo 2, a seguir, discute-se a forma de percepção desses parâmetros e o que cada um deles carrega de significação, em especial no que diz respeito ao seu potencial de intervenção criativa na construção do discurso cênico.

CAPÍTULO 2

PARÂMETROS VOCAIS:
PERCEPÇÃO E INTENÇÃO DO DISCURSO

Com base na revisão bibliográfica realizada e na minha experiência profissional, foram selecionados para estudo os seguintes parâmetros cujo desenvolvimento se mostra imprescindível ao ator:

- Parâmetros Básicos: Respiração, Frequência/Altura, Intensidade, Articulação e Ressonância/Timbre;
- Parâmetros Dinâmicos: Projeção e Volume[17], Curva Melódica/Entonação[18], Ritmo[19] e Andamento.[20]

Vale lembrar que essa classificação tem como referência o trabalho de GAYOTTO (1997), conforme apresentado anteriormente. Mais ainda, reitera-se que os Parâmetros Dinâmicos são assim chamados pelo fato de responderem à flexibilidade intencional dos ajustes vocais de acordo com a situação do discurso, e por serem derivados dos parâmetros básicos. Um exemplo: a altura da voz de um indivíduo em fala cotidiana apresenta-se numa freqüência vibratória média, sem grandes exigências de modificação. Trata-se, aí, do básico do parâmetro da altura, ou seja, da freqüência fundamental de voz. Ao modificar e variar a altura de base, o falante estará transformando o parâmetro básico da altura em parâmetro dinâmico de entonação (curva melódica). Essas possibilidades de transformação da base ocorrem em todos os parâmetros da voz.

---

[17] Mais adiante, ainda neste capítulo, será focalizada a distinção entre *Volume* e *Intensidade*.
[18] Neste trabalho, Curva Melódica e Entonação serão tratadas como sinônimos.
[19] O elemento *Pausa* – e suas variações, normalmente denominadas *lógica*, *psicológica* e *luftpause* – está compreendido no Parâmetro *Ritmo*.
[20] Tendo em vista que muitas vezes os conceitos de *Ritmo* e *Andamento* são confundidos, cabe esclarecê-los. Segundo MALETTA (2008), essa confusão ocorre, possivelmente, porque ambos os conceitos "se relacionam com as idéias de *duração* e de *velocidade*. No entanto, há um fator que define uma grande distinção entre eles: no caso do andamento, a duração e a velocidade **referem-se ao evento como um todo**; no caso do ritmo, **referem-se às relações entre as unidades que constituem o evento**." (grifos do autor – Fonte: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosprocessos.html - Acesso em 28/10/2008).

A seguir, cada parâmetro será focalizado, em especial no que se refere à sua propriedade de interferir na intenção do discurso cênico, justificando-se assim a importância da sua apropriação pelo ator.

2.1 – Respiração

BEHLAU E PONTES (1995) afirmam que a respiração "indica o ritmo de vida" e que, no decorrer desta, está em constante mudança. Segundo esses autores, a respiração "modifica-se diante de qualquer estímulo interno ou externo". (p. 135). Com base nisso, apontam relações entre o tipo de respiração e as características emocionais num dado momento. Assim, tem-se a respiração regular em momentos de paciência, persistência ou até autocontrole. Respiração curta e rápida indica ansiedade e agitação. Bloqueio respiratório aparece como defesa a determinadas situações e sentimentos. Respiração calma e harmônica sugere equilíbrio das emoções. (p. 135).

OIDA (2001) comenta que apesar de podermos controlar o mecanismo da respiração quando queremos, na vida cotidiana respiramos sem pensar. Assim, embora o ato de respirar seja normalmente involuntário, podemos fazer uso consciente de exercícios de respiração como uma estratégia para nos ligarmos "à atividade inconsciente, a qual, por sua vez, nos conecta com o mundo inconsciente da mente". (p. 128).

Esse autor afirma que a consciência do fenômeno respiratório é importante para o ator, uma vez que "mudanças na respiração causam impacto interno", *(Ibidem)*, alterando nossas sensações físicas e emocionais. Ressalta ainda que a relação existente entre respiração e fala é direta e que certas modificações nessa relação podem provocar o surgimento de diferentes sentimentos. Para ele, "a respiração está estreitamente ligada à emoção, e mudar o padrão da respiração irá alterar a reação emocional". (p. 129). Comenta ainda que, quanto à interpretação, o ator deve se apropriar desse "achado" para criar diversas possibilidades de reações verdadeiras. *(Ibidem)*. Cita como exemplo a seguinte situação: "se tivermos que representar a ação de apunhalar alguém, então o padrão adequado a essa ação é: inspirar, depois deferir o golpe. Ao reproduzir esse padrão de respiração, o público estará mais próximo de acreditar na ação". *(Ibidem).*

GAYOTTO (1997) também cita a respiração como um elemento ativo e "vinculado às disposições psicológicas", além das físicas. (p. 44).

Por sua vez, GROTOWSKI (2007) era cauteloso no que diz respeito ao uso de técnicas respiratórias, mostrando-se contrário às padronizações que não respeitam a diversidade própria do ser humano. Em seu texto *A Voz*[21], o mestre polonês, dirigindo-se aos leitores, diz: "Vocês deveriam observar o que acontece: se o ator não tem dificuldade com o ar, se inspira uma quantidade suficiente de ar quando age, vocês não deveriam se intrometer, mesmo se, do ponto de vista de todas as teorias, o ator respira mal". (p. 139). Para esse mestre, não se deve controlar a respiração, mas "conhecer os seus bloqueios e suas resistências". (p. 140).

Não resta dúvida sobre a relevância das preocupações de Grotowski, mas, respeitando certos limites, penso que seja possível conciliar o seu pensamento com o uso voluntário da respiração a serviço da criação cênica. Diferentemente da vida, onde a respiração ocorre de forma automática e se expressa de acordo com a emoção do momento, o ator pode, de forma reversa, utilizá-la como meio para atingir seus objetivos e construir a emoção desejada. Ampliar a percepção dos estados interiores que são despertos quando acionamos diferentes recursos respiratórios enriquecerá o repertório criativo do ator.

A respiração é, sem dúvida, o primeiro mecanismo a se alterar diante de emoções distintas. Ao se respirar lenta e tranquilamente, transmite-se um estado interior similar. Nos momentos de ansiedade, verifica-se o oposto, ou seja, a respiração é rápida e normalmente percebida na parte superior do tronco. Pode o ator, ainda, disfarçar um estado de ansiedade controlando conscientemente a respiração, além de utilizar esse mecanismo na construção de seus personagens. Sendo a respiração a válvula propulsora de todo o mecanismo da fala, através dela outros parâmetros carregarão a significação intencional que ela sugere. Podemos ainda mudar a respiração por intermédio de ações que despertem estados interiores. Por exemplo, ao se propor a um ator que ele transmita ansiedade falando de maneira rápida e eufórica, como consequência sua respiração cairá automaticamente no padrão de respiração curta e rápida. Assim, podemos inferir que a

[21] Trata-se do registro de uma conferência ministrada em 1969, para estagiários estrangeiros do Teatro Laboratório de Wroclaw.

respiração conecta o interior com o exterior e vice-versa, ou seja, diante de um estímulo externo o padrão respiratório será modificado.

2.2 – Altura e Entonação

A *Altura*[22] refere-se à freqüência de vibração da onda sonora, caracterizando os sons em agudos, médios e graves. A altura da voz é determinada pela freqüência de vibração das pregas vocais, e sua unidade de medida acústica é o hertz (Hz). Quanto maior a freqüência de vibração, mais aguda será a voz. O ouvido humano consegue discriminar e perceber vozes graves, médias e agudas. Na fonoaudiologia, a sensação psicofísica da altura do som é usualmente denominada *pitch.*

BEHLAU e PONTES (1995) esclarecem a forma como a altura selecionada durante a expressão vocal tem relação direta com a intenção do discurso. Sons agudos são emitidos em momentos festivos e alegres. Já os graves são utilizados em situações mais sérias e melancólicas. As pessoas mais autoritárias e enérgicas fazem uso de vozes mais graves, enquanto pessoas menos dominadoras e mais dependentes, infantis e frágeis utilizam vozes mais agudas. (p. 132).

O parâmetro *Altura* tem relação direta com o parâmetro *Entonação*, que se refere à combinação de alturas sucessivas e que, por sua vez, também interferirá na intenção do discurso. Vários são os autores que reconhecem o poder das entonações para transmissão da mensagem não verbal. ROSA (2000) relembra que entonações diferentes dão significados diferentes à mesma sequência de palavras emitidas em padrões entonacionais distintos, podendo haver, por exemplo, entonações de súplica, de comando e ordem, de impaciência, ironia, sarcasmo. (p. 1). Para cada padrão selecionado, muda-se a forma como será interpretado o enunciado frasal. Assim, uma mesma frase, pronunciada de formas entonacionais diferentes, irá transmitir conteúdos interiores distintos.

Ainda segundo esse autor, “somente as palavras não são suficientes; são necessárias as entonações”, referindo-se à importância de um receptor que saiba escutar e perceber as pequenas variações tonais, inclusive aquelas que o emissor não teve a intenção de passar ou até pretendeu esconder. (p. 1). O mesmo autor comenta que

[22] Não é rara a utilização do termo *Altura* com o sentido de *Intensidade*, ou seja, diz-se que uma pessoa fala “alto ou baixo”, quando se quer dizer que ela fala “forte ou fraco”.

“possuímos um acervo de entonações que colocamos nas frases, de acordo com o que desejamos transmitir”. (p. 2).

Ao lembrar as idéias de Artaud sobre voz, não podemos esquecer o quanto ele valoriza o poder das entonações e da musicalidade da palavra. Segundo ARTAUD (1999), “podemos extrair das palavras suas possibilidades de extensão e é aqui que aparece o poder das entonações, sendo através delas que temos a possibilidade de mudar a destinação das palavras no teatro”. (p. 80). Para o autor, mudar a destinação da palavra é servir-se dela “num sentido concreto e espacial”. *(Ibidem).* Propõe o trabalho metafísico com a palavra através da exploração da sua musicalidade e sonoridade, exigindo que essas características façam parte do elemento cênico e ajam sobre o ouvinte. Para ele, “fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente não expressa [...] é tomar as entonações de uma maneira concreta e absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa...” (p. 47).

STANISLAVSKI (1992) também valorizava o treino com as palavras e, sobretudo, com as regras específicas da língua. Dizia que os sinais de pontuação exigem entonações específicas de voz, citando o seguinte exemplo: “tire do ponto final o arremate da queda da voz e o ouvinte não perceberá que a sentença terminou e que não vem mais nada. Tire da interrogação o seu toque fonético típico e o ouvinte não saberá que lhe foi feita uma pergunta para qual se espera dele uma resposta”. (p. 155). Para ele, “cada entonação produz certo efeito no ouvinte, forçando-o a fazer algo: uma interrogação requer resposta, uma exclamação pede compaixão, sinal de dois pontos aprovação ou protesto...” *(Ibidem).* Portanto, basta a voz seguir um padrão de entonação calculado para transmitir algo – e isso o ator deveria entender e estudar. Stanislavski não entendia como os atores poderiam “deixar de perceber toda uma orquestra existente em uma única frase” e dizia que os sentimentos devem influenciar os órgãos vocais, porque a entonação da voz exprime a emoção interior e cabe ao ator perceber as sensações físicas acometidas por um determinado sentimento. (p. 107).

Através do trabalho contínuo com as entonações, o mestre russo desenvolvia em seus atores a habilidade para o ganho de força e volume de voz, que, como sabemos, é um dos grandes problemas técnicos encontrados na prática cênica. Para ele, o movimento ascendente e descendente das entonações que a voz é capaz de produzir

representa uma das formas de obtenção desse ganho. Vale ressaltar que não se trata de trabalhar para que o ator venha a possuir e exibir suas habilidades vocais, fato contra o qual Stanislavski lutou uma vida inteira; pretende-se, com esse trabalho técnico, que o ator favoreça a sua arte. (p. 172).

Para GAYOTTO (1997), "a diversidade de tons determina o desenho de **curvas melódicas** diferentes", isto é, "a inflexão de vários tons, como uma ginástica vocal, pode criar uma entonação que na voz falada estabelece curvas melódicas: ascendentes-agudizando, descendentes-agravando, mistas, de dois tipos: começando de um tom descendendo e ascendendo novamente; há, também, a monotonal, na qual o mesmo tom é mantido na emissão..." (p. 47 – grifo da autora). Também ressalta que a curva sonora define "intenções e sentidos bem diversos, para quem fala e para quem ouve". *(Ibidem).*

Ainda no que se refere à altura, BEHLAU e PONTES (1995) chamam de extensão vocal para a fala o número de notas que o falante usa na conversação habitual. Dizem que psicologicamente uma extensão vocal restrita nos transmite rigidez de caráter, controle das emoções e é característica de pessoas reprimidas. Já uma extensão vocal rica traduz riqueza de sentimentos, alegria, satisfação e excitação. Afirmam que a variação excessiva da extensão vocal transmite falta de controle emocional ou excesso de sensibilidade. (p. 133).

No cotidiano observamos constantemente o poder das entonações. Quando estamos felizes, apresentamos uma entonação ascendente, normalmente acompanhada de aumento da intensidade e uma velocidade de fala aumentada; quando estamos tristes, temos um padrão de entonação descendente com velocidade diminuída e intensidade reduzida, principalmente no final da emissão. Ao darmos os parabéns ou os pêsames a alguém, utilizamos padrões de entonação opostos. Se dermos os pêsames com entonação de felicidade ou parabéns com entonação de tristeza, soaria muito estranho ao interlocutor.

Dispor das diversas alturas vocais, incorporá-las em dinâmicas de entonação, utilizá-las com intenções variadas ou ainda disparar com intenções e sentimentos, várias entonações, tudo isso faz parte do jogo da criação. Existe aqui um caminho de mão dupla, onde o sentimento interno pode disparar determinados padrões vocais, e determinados padrões vocais podem despertar determinados estados interiores.

Vemos então que a escolha entonacional tem relação direta com a intenção do discurso e com o parâmetro altura, e ouvir as especificidades do movimento das alturas vocais selecionadas nos revela muito. Devemos lembrar que a seleção dos parâmetros vocais não ocorre isoladamente. Determinados parâmetros são fisiologicamente atraídos por determinadas combinações, como foi exemplificado acima em relação à seleção entonacional e velocidade de fala. Perceber essas combinações e o que elas carregam de significação interior poderia ser uma forma de estimular a ampliação da escuta do ator para que posteriormente este possa utilizar as combinações percebidas de forma consciente e reforçá-las com outros signos teatrais.

2.3 – Intensidade

A Intensidade se refere à amplitude da onda sonora, diferenciando os sons em fortes e fracos. A intensidade vocal está diretamente relacionada à pressão subglótica, e a sua sensação psicofísica é usualmente denominada *loudness*. BEHLAU E RUSSO (1993) colocam que "a sensibilidade auditiva para mudanças de intensidade é menos precisa do que a de freqüência". (p. 10).

Para BEHLAU e PONTES (1995), o parâmetro intensidade expressa como o indivíduo lida com a noção de limite próprio e de limite do outro. É um elemento que "permite numerosas interpretações". (p. 133). Intensidade elevada pode transmitir franqueza de sentimentos, vitalidade e energia, mas também falta de educação e de paciência, atitude invasiva e ainda pode ser um recurso para intimidação ou resultado de um modelo vocal familiar. Intensidade reduzida pode indicar "falta de experiência nas relações interpessoais, timidez, medo da reação do ouvinte, complexo de inferioridade, educação repressora e autoimagem negativa". (*Ibidem*). Já a intensidade adequada nos transmite a idéia do indivíduo que tem a exata consciência da dimensão do outro e refinado controle de projeção da voz no espaço. Para esses autores, determinados parâmetros se inter-relacionam devido à facilitação na dinâmica laríngea. Colocam que "intensidade e freqüência são parâmetros interdependentes, e vozes agudas tendem a ser mais intensas..." (*Ibidem*, p. 101).

O uso dinâmico da intensidade nos possibilita transmitir uma série de nuances e alternâncias sonoras, pois, tanto na voz falada cotidianamente quanto na emissão da voz cênica, é fundamental o uso da voz em graus variados de intensidade, de acordo com a

intenção do discurso e com a ação vocal. Pensar em forte-fortíssimo-piano-pianíssimo, crescendo e decrescendo, e "brincar" com essas possibilidades vocais, é dar à voz um movimento harmônico e dinâmico no jogo da dramatização. Não devemos nos esquecer de que o parâmetro intensidade está diretamente ligado ao espaço e, por isso, é relativo. O que é forte em um determinado ambiente pode ser fraco em outro. Cabe ao ator lidar com a noção de espaço e ser habilidoso em sua dinâmica vocal, sabendo usar essas possibilidades. Podemos desenvolver as diversas dinâmicas de intensidades sonoras isoladamente ou associadas às mudanças de freqüência. Vocalizar em escalas ascendentes e descendentes, mantendo a mesma intensidade, exige um controle muscular, cinestésico e auditivo. Entra aqui todo um aparato respiratório, laríngeo e perceptivo-auditivo.

Ainda fazendo referência ao uso da intensidade vocal no espaço cênico, MASTER (2005) relata que a voz do ator em cena deve, necessariamente, receber determinados ajustes em função do espaço teatral, para que o público presente ao espetáculo seja por ela afetado. A voz cênica deve ser "projetada", atributo que por si só indica que essa voz está além do seu uso cotidiano. Embora possam existir vozes especiais, naturalmente fortes e ressonantes, a voz projetada pode ser desenvolvida. A projeção vocal é produto de um preparo técnico intenso, com o objetivo de vencer a demanda vocal do ator em cena que, tendo em vista os diferentes tipos de palcos, de tamanhos de espaços teatrais e acústicas mais ou menos eficientes, precisa falar forte e ainda manter toda a carga emocional de suas falas sem criar uma maneira artificial e exibicionista de se expressar.

A intensidade está diretamente relacionada ao volume e à projeção da voz no espaço cênico e não é raro o uso desses conceitos com o mesmo significado. No entanto, GAYOTTO (1997) os diferencia afirmando que "o volume engloba a intensidade e a ressonância[23]." (p. 45). Para a autora, a voz em cena "tem de ser elaborada com volume, e mais, com boa projeção em todo o espaço para alcançar seus propósitos. Qualquer variação de intensidade de voz deve estar ligada ao desejo de revelar o personagem e, conjuntamente, as necessidades vocais do ator". (p. 45).

[23] O parâmetro ressonância será focalizado a seguir, no item 2.7.

Para desenvolver uma dinâmica de intensidade que favoreça a emissão da voz em cena, a professora e pesquisadora Sílvia Davini, da Universidade de Brasília, cita um treinamento por meio do qual ela utiliza a Teoria Neurocronáxica descrita pelo foniatra francês Raoul Husson, publicada em 1962, que trata da importância do sistema nervoso na produção de altas intensidades. (DAVINI, 2002, p. 67).

Segundo DAVINI (2002),

> a técnica para produção de voz em altas intensidades objetiva tornar voluntários comportamentos corporais involuntários (respiratórios, fonatórios e posturais), com a finalidade de estabelecer mecanismos de controle dos parâmetros acústicos (intensidade, altura e timbre) e articulatórios da voz. (p. 64).

A autora descreve, então, o que chamou de princípio dinâmico dos três apoios:

> [...] sempre que alguém produz voz e palavra em altas intensidades, transitando em toda a extensão do registro e conseguindo alguma flexibilidade tímbrica, ativa coordenada e simultaneamente três regiões de apoio: do corpo sobre uma superfície de sustento, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote. Observei também que quando as altas intensidades se produzem prescindindo da atividade coordenada desses três apoios, ativa-se algum mecanismo de compensação postural e muscular em relação a esse princípio. (Idem, p. 69)

Essa pesquisa de Davini vai ao encontro de um procedimento que venho utilizando em meu trabalho clínico e mais recentemente na preparação vocal para a cena. No contato com pacientes portadores de distúrbios neurológicos da voz, em que a alteração vocal característica é a perda da intensidade vocal, pude perceber que o método que usamos para o ganho de volume da voz beneficiava a postura global e a expressão facial. Denominado Método Lee Silverman, esse método foi desenvolvido para tratamento de portadores de doença de Parkinson. A essência da técnica é o treinamento intensivo de emissões de vogais em altas intensidades em registro médio para agudo e médio para grave. Em todas as emissões são exigidos alta intensidade e tempo máximo de fonação. Após esse treinamento, os pacientes ganhavam volume, postura corporal e expressividade facial.

Para as criadoras do método, a fonação é a chave para o tratamento das desordens da fala, pois ela opera em dois níveis: na fonte e no filtro, ou seja, na laringe e na ressonância da voz. Observaram que o disparo da voz em alta intensidade modifica todo o aparelho fonador; posteriormente, desenvolveram pesquisas sobre a melhora da postura corporal e da expressão facial a partir da emissão em alta intensidade.

Assim, num paralelo à pesquisa de Davini sobre as teorias de Husson, passei a utilizar alguns procedimentos do Método Lee Silverman no processo de treinamento atoral e pude perceber melhora dos alunos nos parâmetros intensidade, articulação e respiração. Para o ator é realmente imprescindível o desenvolvimento da habilidade de emitir voz em intensidades fortes, que sustentem a carga emocional que a personagem pede. Para isso é necessário que o ganho da intensidade ocorra em diversas regiões da tessitura vocal. Como o método permite atingir diferentes registros, é evidente o ganho dessa flexibilidade.

Quanto ao ganho da expressão do gesto facial com o disparo da intensidade, podemos inferir que essa possibilidade favorece o aumento da expressividade facial do ator, podendo maximizar a expressão da intenção interior da personagem e minimizar o uso da intensidade com objetivos técnicos. Um exemplo é aquele ator que já inicia uma cena em alta intensidade e que ao atingir o clímax da cena sobrecarrega seu aparelho vocal. Se associar o gesto facial dilatado a uma emissão menos intensa no decorrer da cena, e no clímax aumentar o volume vocal, poderá obter resultados significativos em expressividade.

A respeito disso, vale comentar sobre o que MALETTA (2010) chama de dimensão polifônica da ação vocal, referindo-se ao fato de que o discurso da voz em cena vai além do aspecto sonoro, incluindo o aspecto plástico e visual, expresso, por exemplo, pelos gestos faciais. Segundo esse autor,

> A ação vocal, ao mesmo tempo em que é uma das instâncias discursivas da grande polifonia cênica que caracteriza o espetáculo teatral, possui, por si só, uma dimensão polifônica, tendo em vista a efetiva participação de pelo menos três discursos na sua construção (...): um **discurso semântico**, relativo ao significado que as palavras carregam em si, independentemente da forma como são ditas; (...) um **discurso musical**, que, por meio dos diversos parâmetros do som, é

> capaz de reforçar, alterar e até mesmo contradizer esse significado (...) [e] um **discurso plástico/visual** (...) que se realiza simultaneamente, seja pela **máscara facial** – fruto da articulação e movimentação dos músculos, ossos, lábios, olhos, sobrancelhas, língua e demais órgãos e elementos da face, que se modificam segundo cada recurso vocal utilizado, contribuindo significativamente para a obtenção da intenção desejada – ou pelo conjunto de **movimentos das diversas partes do corpo** – principalmente os braços, as mãos e a cabeça como um todo, além dos deslocamentos de todo o corpo pelo espaço –, que reagem enquanto a voz é produzida.[24]

2.4 – Articulação

A articulação refere-se à forma como os sons são emitidos, e existe, para cada som da fala, uma configuração própria no trato vocal. Segundo BEHLAU e PONTES (1995), "a articulação diz respeito aos ajustes motores dos órgãos fonoarticulatórios na produção e formação dos sons e ao encadeamento destes na fala, o que é denominado co-articulação". (p. 104) RUSSO E BEHLAU (1993) comentam que "os desvios nesse processo geram distorções e que a compreensão da mensagem dependerá do padrão articulatório selecionado, ou seja, um padrão articulatório indiferenciado ou travado dificulta a tarefa de compreensão do ouvinte". (p. 13).

SILVA (2000) divide os órgãos articuladores em ativos e passivos. Chama de articuladores ativos os compostos por estruturas "que têm a propriedade de movimentar-se (em direção ao articulador passivo) modificando a configuração do trato vocal. Os articuladores ativos são: lábio inferior (que modifica a cavidade oral), o véu palatino (que modifica a cavidade nasal) e as cordas vocais (que modificam a cavidade faringal)". (p. 30) Ela esclarece que "os articuladores passivos localizam-se na mandíbula superior, exceto o véu palatino, que está localizado na parte posterior do palato. Os articuladores passivos são o lábio superior, os dentes superiores, e o céu da boca [...] sendo que o véu palatino pode atuar como articulador ativo (na produção de segmentos nasais) ou como articulador passivo (na articulação de segmentos velares)". (p. 31). Para essa autora, com esses articuladores é que produzimos os sons de uma

[24] No prelo. Em nota, o autor ainda complementa: "Os atos de levantar as sobrancelhas, contrair ou arregalar os olhos, torcer os lábios e os músculos da boca para um lado são alguns exemplos de "desenhos" faciais que acompanham os parâmetros vocais à medida que estes são produzidos e criam um discurso visual simultâneo ao discurso sonoro".

língua e “fisiologicamente somos capazes de pronunciar todo e qualquer som em qualquer língua”. (p. 25).

BEHLAU e PONTES (1995) dizem que, quanto maior a destreza desses órgãos, maior a facilidade de articularmos corretamente as palavras. Do ponto de vista psicológico, eles afirmam, a articulação está relacionada com o quanto se deseja ser compreendido. Uma articulação bem definida nos transmite clareza de ideias, enquanto uma articulação imprecisa indica dificuldade na organização mental e desinteresse na comunicação. Já uma articulação exagerada é utilizada por indivíduos com certo grau de narcisismo e afetação; articulação travada nos dá sinal de agressividade e contenção de sentimentos, sobretudo raiva; e, finalmente, inexatidão articulatória temporária nos indica perda de controle emocional numa determinada situação. (p. 134).

Para GAYOTTO (1997), a “articulação é a mecânica, o movimento dos órgãos fonoarticulatórios”. (p. 47). É um recurso que pode ser usado para realçar o que se está dizendo e que durante a fala cênica tem a possibilidade de ser abrandado ou reforçado. Relacionando a articulação com o ritmo – parâmetro que será focalizado mais adiante –, a autora comenta que “os variados tempos envolvidos na articulação fazem alongar ou encurtar as emissões”, sendo que a possibilidade de alongamento pode ser realizada tanto nas vogais como em alguns segmentos consonantais. Para ela, a articulação relaciona-se também com as “modificações de curva melódica, ênfases e a fluência do discurso”. (p. 47).

STANISLAVSKI (1992) dava importância à dicção e à sonoridade dos fonemas. Para ele, cada fonema da língua apresenta uma sonoridade específica, e essas sonoridades por si só expressam um conteúdo emocional riquíssimo. Dizia que tanto as vogais como as consoantes devem ser trabalhadas para que a fala seja bem articulada. Segundo ele, “uma dicção má vai gerando uma incompreensão depois da outra. Atravanca, obscurece e até mesmo esconde o pensamento, a essência e até o próprio enredo da peça”. (p. 110). Comenta ainda sobre a importância do desenvolvimento da habilidade articulatória na emissão das vogais e das consoantes. Citando um trecho do livro *A palavra expressiva*, de S. M. Volkonski, diz: “Se as vogais são um rio e as consoantes as suas ribanceiras é preciso reforçar estas últimas, para evitar as inundações!”. Para ele, a falta de percepção da própria língua e as distorções articulatórias podem ser toleradas na fala coloquial, mas não no palco. (p. 112). Ele

afirma que tanto o treino da produção das vogais como das consoantes são essenciais na arte do bem falar e na transmissão de conteúdos internos. Estudou a emissão de cada fonema separadamente e percebeu que para cada fonema dito existia um sentimento interior intrínseco a ele próprio, como também extrínseco, pois verificou que variações na forma de falar um mesmo segmento alteravam o conteúdo interno transmitido. Citou vários exemplos para essa dinâmica, dentre eles a possibilidade de o segmento /A/ ser claro, abafado, alegre ou pesado, o que, pode-se dizer, está ligado tanto à forma de articular como ao padrão vocal escolhido. (p. 111).

No Teatro, é necessário o trabalho vocal e articulatório para fins interpretativos, e essa função é normalmente desenvolvida por professores de canto cujo foco é a produção de vocalises para aquecimento e colocação da voz, de modo que a produção sonora das consoantes é muitas vezes subvalorizada. Precisamos lembrar que são os segmentos consonantais que dão sentido ao enunciado e BRANDI (1990) coloca que " a clareza e a inteligibilidade do que é dito dependem, em grande parte, da nitidez do desenho articulatório consonantal". (p. 99). Já os segmentos vocálicos são responsáveis pela audibilidade da voz assim como pelo seu desenho melódico; quanto a isso, diz BRANDI (1990): " as vogais nada mais são que variações, ou coloridos da voz, devido ao fenômeno de ressonância..."(*ibidem*). Portanto, as duas entidades precisam ser trabalhadas com o objetivo de melhorar a expressão oral do ator e de serem exploradas nas suas sonoridades, para que se possa aproveitar cenicamente os conteúdos internos que essas sonoridades são capazes de transmitir.

O movimento dos órgãos fonoarticulatórios e a seleção de seus ajustes interferem no padrão final da voz, assim como no conteúdo interior a ser transmitido, ou seja, na psicodinâmica final. Uma articulação travada propiciará um padrão vocal mais anasalado, ao passo que uma articulação muito exagerada vai indicar oralidade excessiva. As imagens que formamos em nossa mente ao ouvirmos esses padrões articulatórios distintos são totalmente diferentes. Constatamos que ao trocarmos o tipo articulatório selecionado, alteramos outros parâmetros vocais como velocidade de fala, intensidade, ressonância, ou seja, a qualidade geral da voz.

2.5 – Andamento

Segundo MALETTA (2008), o andamento refere-se à "velocidade média segundo a qual o evento, como um todo, é executado". [25] Na literatura relativa à voz, esse termo geralmente é tratado como *velocidade da fala* e está relacionado ao espaço de tempo em que se emite uma quantidade específica de palavras. Nesse sentido, vale comentar que o termo **tempo** também é utilizado como sinônimo de andamento, em especial no conceito de *tempo-ritmo* proposto por Stanislavski e que será tratado no próximo item.

BEHLAU e PONTES (1995) comentam que a velocidade da fala está intrinsecamente relacionada à articulação e que as alterações de velocidade "comprometem a efetividade da transmissão da mensagem". (p. 106). Do ponto de vista psicodinâmico, dizem que a

> velocidade lenta "desliga" o ouvinte e passa a impressão de lentidão de pensamento e falta de organização das idéias, ao passo que uma velocidade elevada pode expressar vontade de omitir dados do discurso, além de não dar espaço para o interlocutor, e refletir ansiedade e tensão. *(Ibidem)*

Colocam que tanto a velocidade de fala como o ritmo da elocução "dizem respeito à agilidade de encadear os diferentes ajustes motores necessários para a fala e que, psicologicamente, relacionam-se também com a noção de tempo interior e com a rapidez mental do falante". (p. 134).

O ator que não possui tonicidade dos órgãos fonoarticulatórios poderá encontrar dificuldades na transmissão das intenções internas de um personagem ansioso e agitado, por exemplo. Isso porque um dos parâmetros básicos para a transmissão desse conteúdo interior é o andamento, e um andamento rápido requer habilidade articulatória para que o ouvinte entenda todas as palavras ditas.

Nas partituras musicais, tanto instrumentais quanto para a voz cantada, utilizam-se vários índices de velocidade para marcar o andamento – entre outros, podemos citar *andante, allegro, presto,* nesse caso indo do mais lento para o mais

[25] Fonte: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosprocessos.html - Acesso em 28/10/2008).

rápido. No que se refere à voz falada, esses termos deveriam ser também utilizados como referências para marcar o tempo – ou andamento – da ação verbal. Entretanto, não é isso que se constata de um modo geral.

STANISLAVSKI (1992) esclarece que "a execução de uma ação, a enunciação de palavras tomam tempo e que se o tempo é acelerado fica menor o período disponível para a ação, para a fala, de modo que a gente tem de agir e falar mais depressa". (p. 210).

2.6 – Ritmo

> ...onde há vida também há ação, onde há ação também há movimento, mas onde há movimento também há tempo e onde há tempo também há ritmo.
>
> Stanislavski, in Knébel (p. 183)

Para BEHLAU e PONTES (1995), "ritmo é movimento, tensão e relaxamento, periodicidade e oposição. O ritmo é a experiência de vida mais forte que temos interiorizada e vai se formando desde o período fetal". Para eles, "o ritmo da fala traduz a habilidade de fazer fluir o pensamento em palavras, e deve ser muito bem dosado". (p. 106). Ritmo continuamente regular e uniforme na fala a torna mecânica e artificial; já um ritmo excessivamente irregular "confunde o ouvinte e reduz a efetividade da comunicação". (p. 106).

MALETTA (2008), com base no universo musical, esclarece que o conceito de ritmo se refere às relações entre a duração das partes que constituem um evento.[26] Assim, no que diz respeito à voz falada, o ritmo será determinado pelas relações entre a duração de cada fonema e das pausas que compõem o discurso. Quanto a isso, STANISLAVSKI (1992) comenta que tanto nossas ações como nossa fala acontecem em função do tempo, definido por ele como "a rapidez ou a lentidão do andamento de qualquer das unidades previamente estabelecidas". (p. 208). O mestre russo completa dizendo que, durante a execução dessas ações, é preciso preencher a passagem do tempo com uma série de movimentos e pausas, cada um com sua duração específica, definindo então o ritmo no teatro, em consonância com MALETTA (2008), como "a relação

[26] Fonte: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosprocessos.html - Acesso em 28/10/2008).

quantitativa" das ações cênicas. (p. 208). Na fala, o tempo é preenchido com sons e pausas, em diversas possibilidades de variação e combinação de durações e acentuações. Dessa forma, Stanislavski utilizou o termo *tempo-ritmo*, que reúne as idéias de andamento e de ritmo, para denominar o conjunto dessas variações rítmicas no tempo. Segundo ele, o tempo-ritmo "possui o condão de afetar nossa disposição interior", pois "a medida certa das sílabas, palavras, fala, movimento nas ações, aliada ao seu ritmo nitidamente definido, tem significação profunda para o ator". (p. 214).

O efeito do tempo-ritmo sobre a emoção é grande, assim como a emoção tem efeito direto sobre o tempo-ritmo. Ao selecionarmos tempos-ritmos opostos, teremos estados interiores opostos, e ao definirmos estados interiores opostos teremos, como resultado, tempos-ritmos distintos. Como exemplo, observe-se que, quando o tempo-ritmo da fala envolve um andamento acelerado, transmite-se um estado interior de agitação; em sentido inverso, ao se imaginar um estado de euforia e agitação, acelera-se a fala intuitivamente. STANISLAVSKI (1992) comenta que "o tempo-ritmo, quer seja criado mecânica, intuitiva ou conscientemente, atua deveras sobre a nossa vida interior, os nossos sentimentos, as nossas experiências interiores". (p. 266).

Para STANISLAVSKI (1992), a fala é composta de sons e pausas das mais variadas extensões e "é evidente que a divisão das palavras deve corresponder à rapidez ou à lentidão da fala e deve conservar o tempo-ritmo estabelecido. Numa conversa ou leitura rápida, as pausas são mais curtas e, reciprocamente, são mais longas nas conversações ou leituras lentas". (p. 250).

Tanto quanto a fala e a voz são essenciais na arte da interpretação, o seu oposto – o silêncio – é igualmente importante, pois destaca o conteúdo verbal posterior. PERDIGÃO (2005), em relação ao silêncio em cena, diz: "Quando eu digo que o silêncio brilha, é porque as coisas que estão à sua volta ficam em evidência, os objetos ficam agressivos: você vê tudo, e tudo que está perto de você te toca, choca; tudo te fere". (p. 22).

A pausa é uma ferramenta essencial para a fala do ator em cena, pois é um elemento rítmico fundamental para o entendimento do que se quer transmitir. As pausas causam interrupções no fluxo da fala e, dependendo da forma como são utilizadas, podem exprimir insegurança, expectativa, desligamento temporário da situação

comunicativa, prestam-se a reforçar um sentimento interno ou são apenas uma parada para retomada de ar. Pausa também é movimento e ação. São essenciais, na fala, a pausa e o silêncio, [27] uma vez que, sem eles, o movimento da ação vocal poderia se tornar ininterrupto, perdendo o sentido. A pausa e o silêncio, quando utilizados de maneira apropriada às intenções internas da personagem, são elementos reveladores, podendo alterar o sentido do enunciado de acordo com a seleção das pausas ao longo do discurso. Pausas longas transmitem um sentido adverso ao de pausas breves, e o ator deve estar atento a essa diferença, de fato importante para a interpretação da sua fala. A respeito disso, segundo KNÉBEL (2000),

> Stanislavski citava um conhecido exemplo histórico em que da colocação da pausa lógica dependia o destino e a vida de um homem. "Perdão não é possível deportar à Sibéria". A pausa depois da primeira palavra – "Perdão/ não é possível deportar à Sibéria" – significa indulgência; a pausa depois da quarta palavra – "Perdão não é possível/deportar à Sibéria" – significa o desterro. (p. 142)

Pela escolha do tipo de pausa que irá usar, o ator poderá mudar significativamente a ação vocal. É comum considerarem-se três tipos de pausas interpretativas: a pausa lógica, a pausa psicológica e a *luftpause*. GAYOTTO (1997) diz que "as pausas interpretativas representam a divisão das falas na partitura" e chama a atenção para a diferença entre elas: a pausa lógica é aquela que "possui um breve intervalo"; a psicológica implica "um repouso maior que cria um 'suspense', uma tensão no ar"; já a *lufthpause* refere-se a uma "expressão alemã que significa: pausa para retomada de ar ou fôlego". (p. 44). A *lufthpause* é uma pausa fisiológica e deve ser utilizada de forma que não interfira na interpretação, a não ser que seja esse o objetivo da ação vocal. A autora ainda comenta que, em momentos de pausas maiores, o silêncio não pode ser morto, e sim, vivo e "eloqüente", transmitindo intenções da personagem. (*Ibidem*).

KNÉBEL (2000), a respeito do que Stanislavski dizia sobre as pausas, comenta que este recomendava aos atores o estabelecimento de uma ordem nas palavras pronunciadas, ou seja, a sua reunião em grupos (compassos verbais). Para isso, é necessário utilizar as pausas lógicas. A autora menciona que, para o mestre russo, os

[27] Consideramos silêncio a pausa realizada em tempo maior.

atores deveriam acostumar a ver e a ouvir os compassos da fala. Em consonância com GAYOTTO (1997), acima citada, dizia que a *lufthpause* é a pausa respiratória necessária para a tomada de ar, e que esta só retém o ritmo da fala, sem interromper a linha sonora. Já "a pausa lógica ajuda a clarear a idéia do texto e a pausa psicológica dá vida a essa idéia, tentando transmitir seu subtexto".

A acentuação é outro elemento da fala cênica ao qual STANISLAVSKI (1992) dava significativa importância. Nesta dissertação, optou-se por focalizar o pensamento desse mestre sobre a acentuação como uma característica do ritmo, lembrando que a acentuação pode dar-se também por meio de outros parâmetros. Nesse aspecto, Stanislavski muitas vezes utiliza o termo *ênfase*, que é mais genérico.

Chamando a atenção dos atores quando acentuavam todas as palavras, STANISLAVSKI (1992) dizia:

> A gente não pode desperdiçar levianamente as acentuações! Uma ênfase mal colocada distorce uma palavra ou aleija uma frase, quando deveria, antes, valorizá-la. A acentuação é um dedo que aponta. Elege a palavra fundamental de uma frase ou oração. Na palavra assim sublinhada, encontraremos a alma, a essência interior, o ponto culminante do subtexto. (p. 173).

O autor solicitava aos alunos que marcassem as palavras-chaves de um texto, assim como as palavras de importância secundária, e identificassem aquelas que estariam em um terceiro grupo "ainda menos essencial", dizendo: "Isto requer uma complexa escala de acentuação: pesada, média e leve". (p. 186).

2.7 – Ressonância

BEHLAU e PONTES (1995) definem ressonância vocal como "o conjunto de elementos do aparelho fonador, que guardam íntima relação entre si, visando à moldagem e à projeção do som no espaço. Para eles a ressonância consiste no reforço da intensidade de sons de determinadas freqüências do espectro sonoro e no amortecimento de outras". (p. 81). Segundo os autores, existem fatores ressonantais individuais anatomofisiológicos, assim como fatores externos, que dependem do ambiente acústico e que, no caso de vozes profissionais, não devem ser esquecidos. (p. 82).

Qualquer fonte sonora produz um som fundamental e sons derivados desse fundamental, denominados *harmônicos*, que são amplificados em determinadas frequências e amortecidos em outras. Todo órgão gerador de som possui uma frequência de ressonância natural do sistema. No caso do mecanismo vocal humano, as pregas vocais são as estruturas geradoras do som, e as vibrações nelas produzidas fluem pelos tubos ressonantes do trato vocal. Para BEHLAU e PONTES (1995), as caixas de ressonância são compostas pelas cavidades da laringe, da faringe, da boca e do nariz. (p. 82).

BOONE e MCFARLANE (1994) comentam que "grande parte da beleza ou da qualidade da voz é produzida pelas câmaras de ressonância que começam dentro da própria laringe, estendendo-se para a faringe, cavidade oral e nasal". (p. 19). Para eles, "o que é percebido como qualidade, timbre, riqueza e intensidade da voz é grandemente produzido pelos ressonadores supraglóticos. Mesmo que as estruturas do peito e da traquéia possam desempenhar algum papel na ressonância, este papel não está tão claramente definido como o dos ressonadores supraglóticos da faringe, cavidade oral e nasal". (p. 54). Ainda acrescentam que alguns sons ou frequências de voz são amplificados seletivamente, dependendo da superfície, da forma e das restrições das cavidades de ressonância. *(ibidem)*

Para esses autores, algumas frequências da voz são amplificadas naturalmente no trato vocal, devido à sua forma, configuração original e estrutura anatômica muscular. Assim, as cavidades de ressonância humanas possuem vibrações naturais particulares, denominadas frequências de ressonância. Uma vez que o trato vocal possui mobilidade e permite diversos ajustes e configurações distintas, as frequências ressonantes naturais podem ser modificadas quando alteramos os ajustes vocais. O local onde o falante coloca a voz tem relação com a sua facilidade em modificar os ajustes musculares, assim como interfere na forma como a voz é percebida pelo ouvinte. (p. 20).

Os movimentos dos articuladores da mandíbula, da língua e do véu palatino alteram a abertura da cavidade oral, modificando o padrão de ressonância final, e essa modificação é extremamente individual. Podem-se ouvir várias pessoas falando na mesma frequência fundamental de voz e, mesmo assim, identificam-se e diferenciam-se os falantes entre si. A partir dessa possibilidade e da possibilidade de se perceber a voz

de formas diferentes, consegue-se visualizar, sentir e colocar a voz em diversas direções.

GROTOWSKI (1992) estudou a questão da ressonância da voz e suas possibilidades expressivas. Acreditava que não era papel do ator pensar em seu instrumento vocal, e quanto a isso dizia: “Não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja – reaja com o corpo”. Ele considera que para cada situação interpretativa poderia ser encontrada uma ressonância apropriada. (p. 155).

GROTOWSKI (2007) acreditava que ter consciência e prestar atenção ao aparelho fonador era prejudicial para o ator e sua busca de sonoridades. “ Muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal: enquanto trabalham, observam-se, escutam-se, frequentemente duvidam de si mesmos, mas também se não experimentam dúvidas, cometem um ato de violência contra si. Com o simples ato de observar, interferem constantemente no funcionamento do instrumento vocal.” (p. 142). Apesar de ser contra a observação do instrumento vocal, seu trabalho com a exploração da voz teve início na tomada de consciência por meio da escuta de vários padrões vocais existentes no mundo.

FURLANETE (2007) descreve que Grotowski “ao longo dos anos observou e conversou com diversos especialistas e atores de países diversos”. Ela diz: “ele afirma que o fato de observar o modo de falar de diversos povos, diversas culturas, foi o que o fez ver a possibilidade extensa, quase infinita, do uso dos vibradores da voz, muito além da tradicional “máscara” do teatro europeu”. (p. 61). “Essas observações o levaram a concluir que cada povo fala ressonando a voz em um ponto diferente.” *(Ibidem).* Com esse tipo de escuta, percebeu que somos capazes de produzir inúmeras sonoridades e armazená-las em nossas memória muscular para posterior expressão.

Grotowski entendia todo o corpo do ator como uma grande caixa de ressonância e, por meio de inúmeros exercícios, explorava diversas sonoridades. Na prática de exercícios corpóreo-vocais e associações imagéticas, seus atores eram estimulados a encontrar um número grande de ressonadores. Ele descreveu as seguintes caixas de ressonância, ressaltando-se que esses ressonadores são, em sua maioria, de natureza subjetiva e imagética: cabeça, região nasal, laringe, tórax, occipital, e região posterior do maxilar. Também se referia a todo o corpo (peito e cabeça, simultaneamente) como

um grande ressonador, além de experimentar combinações de dois ressonadores. Assim, para ele, inúmeros são os efeitos vocais que o uso dos ressonadores pode produzir. Quanto a isso, comentava que “efeitos interessantes podem ser obtidos pela combinação simultânea de duas caixas de ressonância”. (p. 129). São esses efeitos sonoros e suas possibilidades de expressão e de transmissão do conteúdo interior que precisam ser buscados pelo ator através da psicodinâmica da voz. Posteriormente, Grotowski substituiu o termo “ressonadores” por “vibradores”, por acreditar que, do ponto de vista científico, essa palavra era mais pertinente. (GROTOWSKI, 2007, p. 153).

BEHLAU e PONTES (1995) descrevem que, do ponto de vista psicológico, a ressonância está relacionada ao “objetivo emocional” do discurso. (p. 132). Situações de tensão resultam em ressonância laringo-faríngea, que é utilizada por pessoas com dificuldade em trabalhar sentimentos de agressividade. Enquanto o uso exagerado do foco laríngeo confere tensão à voz, o uso excessivo da faringe, além dessa tensão, confere à voz assim emitida uma característica de som metálico. Quando essas duas regiões estão muito ativadas, a voz apresenta-se “comprimida ou tensa e estrangulada, geralmente encontrada em pessoas com dificuldade de trabalhar sentimentos de agressividade e que se encontram desgastadas ou sobrecarregadas”. *(Ibidem)*

Por sua vez, o excesso de oralidade remete ao falante com características narcisísticas de personalidade e é usado quando se tem excesso de preocupação em esclarecer fatos, além de ser encontrado em indivíduos de poder aquisitivo alto. Já a ressonância nasal é utilizada em momentos de afetividade e sedução, quando se descartam as alterações orgânicas. (*Idem*, p. 83). Na prática, verificamos também que o uso insuficiente da cavidade nasal pode ser lido até mesmo como inabilidade mental, quando o grau da hiponasalidade é excessivo. A princípio, é difícil perceber auditivamente a diferença entre um padrão vocal hipernasal e um hiponasal, em especial quando o grau do desvio é pequeno. Entretanto, com o treinamento da percepção auditiva e muscular, essa diferença se torna perceptível. Além disso, para entender as principais características de uma voz é preciso lembrar que os padrões sonoros finais da emissão podem ser classificados em uma pequena escala. Como exemplo, podemos citar vozes hipernasais de grau leve, moderado, severo ou mesmo extremo. Uma hipernasalidade leve pode conferir ao falante afetividade leve, enquanto uma hipernasalidade extrema pode conferir até mesmo limitação cognitiva. Assim, ao

utilizarmos graus diferentes de determinada característica vocal, muitas vezes mudamos a imagem que passamos ao ouvinte – no caso do ator, o espectador.

Para o ator, saber dessa possibilidade é extremamente útil, podendo ele utilizar determinados tipos de sonoridade em um grau mais leve para evitar abusos vocais que a emissão em um grau severo poderia acarretar, conseguindo assim manter determinadas características de personalidade e estados interiores construídos para os propósitos de seus personagens, sem provocar danos ao aparelho fonador.

A ligação existente entre diversas possibilidades ressonantais e *tipos de voz* resultantes é muito grande. O termo "tipo de voz" é entendido e definido por BEHLAU e PONTES (1995) como

> o padrão básico de emissão de um indivíduo e está relacionado com a seleção de ajustes motores empregados, quer ao nível de pregas vocais e laringe, quer ao nível do sistema de ressonância, o que diz respeito principalmente à dimensão biológica da voz. Porém, além dos dados relativos às escolhas anatômicas e mecânicas, o tipo de voz carrega elementos das outras duas dimensões, psicológica e sócio-educacional. (p. 72).

Existem diversos tipos de vozes caracterizadas por padrões de normalidade e também por componentes patológicos, ou seja, com algum grau de alteração. Afirma-se, então, que ouvir essas sonoridades pode ampliar o repertório criativo vocal do ator. Ressalta-se que, para o ator ouvir e emitir padrões de vozes desconhecidos são necessários treino, técnica e criatividade; lembrando que procurar outros padrões ressonantais é se permitir sair do lugar comum para ampliar o alcance de possibilidades vocais.

Ao modificarmos o tipo de voz, podemos alterar ou não o foco de ressonância. Saber lidar com as possibilidades de construção da voz pelo manejo das estruturas do trato vocal e das caixas de ressonância favorece a criação vocal do ator, um dos profissionais da voz que mais necessita dessa flexibilidade. Portanto, descobrir, estudar, investigar e entender os efeitos sonoros e ressonantais da voz humana falada é tarefa fundamental para o ator que deseja desvendar os efeito do potencial sonoro da própria voz.

No cotidiano são percebidas vozes ditas normais e vozes ditas patológicas. As primeiras são vozes cuja emissão é confortável ao emissor e agradável[28] ao ouvinte, ou seja, não apresentam desequilíbrios significativos de sonoridade e ou ressonância, de acordo com a cultura do falante. Há vozes normais graves, médias, agudas, intensas em diversos padrões de ressonância e cujos significados foram descritos neste trabalho. Uma descrição minuciosa de vozes normais, que implica o detalhamento anatômico dos possíveis ajustes do trato vocal, ultrapassa os objetivos desta dissertação. Assim, apenas as vozes ditas patológicas serão aqui focalizadas mais detidamente.

Emissões vocais que apresentam algum grau de desvio de sonoridade e ou de ressonância, podendo ser agradáveis ou desagradáveis ao ouvinte, dependendo do grau do desvio apresentado são consideradas patológicas. Habitualmente são desconfortáveis ao emissor e podem limitar a habilidade vocal cotidiana ou profissional.

Ambas as vozes – normais e patológicas – permitem uma leitura das intenções possíveis. Ressalta-se que, nas vozes normais, é comum que desvios de sonoridades e de ressonância sejam observados quando o indivíduo está sob impacto emocional. Dessa forma, ouvir vozes tanto normais quanto patológicas contribui inicialmente para a dilatação da escuta do ator e, posteriormente, para a percepção de pequenos desvios observados no cotidiano, quando os falantes ditos normais estão sob o impacto de emoções diversas.

A utilização em cena de determinados desvios vocais pode contribuir para a expressividade do ator, desde que esses desvios sejam usados de forma consciente e com cuidado. Ao lado de alguns padrões de desvios de sonoridade e ou ressonância que empregados em um grau maior de desvio causam danos ao aparelho fonador, existem outros que não comprometem a saúde vocal. (*Tabela abaixo*). Assim, grande parte das sonoridades de vozes patológicas precisam, ao serem utilizadas pelo ator, ser reproduzidas com um grau de desvio leve, sempre associadas a uma a emissão posterior de voz saudável, oriunda de ação muscular até mesmo contrária à produzida inicialmente. Esse mesmo critério deve estender-se à vozes ditas normais; como exemplo, observe-se esta situação: em boa parte do espetáculo o ator usa um padrão de

[28] Apesar do caráter de subjetividade próprio do termo “agradável”, cabe salientar que geralmente se dá essa qualidade à voz que transmite ao ouvinte a ideia de que o falante não experimenta qualquer esforço ou maiores tensões e transtornos durante a emissão.

voz grave e, apesar de a sonoridade “grave” estar dentro do limite das vozes ditas normais, pode causar fadiga vocal devido à ação contínua do músculo Tirearitenoídeo[29]. Mesclar o padrão grave com emissões médias e agudas em algum momento de mudança de intenção é extremamente saudável à voz, pois ao serem acionados músculos antagônicos contribui-se para a saúde vocal do ator, ampliando a sua habilidade de expressar as intenções.

Segue-se uma classificação dos tipos de vozes patológicas e suas respectivas significações de acordo com BEHLAU e PONTES (1995) e com minha experiência prática. O objetivo é descrever sonoridades diversas que podem ampliar o repertório criativo do ator e o seu entendimento sobre como funcionam essas vozes, para que ele passe a usá-las de forma cuidadosa e consciente.

	Tipo de voz	Características	Significações	Cuidados com a saúde vocal
1	Voz rouca	Qualidade vocal ruidosa, com tendência ao padrão médio grave. Na sua emissão normalmente é acessado o ressonador laringo-faríngeo. Pode aparecer apenas no final da emissão.	Quando em grau leve, pode transmitir sensualidade; quando em grau mais severo, transmite cansaço e até mesmo estado de enfermidade.	Esse tipo de voz deve ser utilizado apenas em grau leve e acompanhado de soprosidade maior, quando a intenção for de transmitir cansaço. Deve-se evitar tensão laríngea excessiva. Com a intenção de transmitir cansaço extremo, deve-se empregar essa voz em pequenos trechos ou lançar mão de gravação.
2	Voz áspera	Voz com característica de ruído grande e desagradável, com tendência ao padrão agudo de emissão e por vezes associada a esforço e a soprosidade. Pode-se observar mais de um ressonador em ação, principalmente o ressonador laringo-faríngeo associado ao nasal.	Quando em grau leve, pode transmitir fraqueza ou pouca energia; em grau mais severo, debilidade física, aflição e incômodo.	Pode-se utilizar em pequenos trechos de fala, preferencialmente com retorno imediato ao padrão dito normal.

[29] O músculo Tirearitenoídeo é o primeiro músculo que entra em fadiga vocal, e emissões em altura grave por muito tempo predispõem à fadiga muscular, devido à contração contínua do músculo.

3	Voz soprosa	Ouve-se a passagem de ar na emissão.	Pode transmitir sensualidade, quando em grau leve, e fadiga, quando em grau severo. Quando se encontra soprosidade em grau extremo, chamamos esse tipo de voz de sussurrada – que é a voz característica de alguém que diz um segredo. Quando acompanhada de ruídos inspiratórios, pode-se visualizar uma pessoa doente e com dificuldades respiratórias, ou mesmo aquele indivíduo que está morrendo.	Em trechos grandes de fala, pode-se utilizar esta voz desde que seja em grau leve; em trechos ainda grandes, mas com padrão de emissão fluido e sem tensão, pode-se usá-la em grau moderado; em pequenos trechos, pode-se usá-la em grau severo, com o auxílio de maior plástica facial.
4	Voz gutural	É uma voz tensa com ressonância laríngea, encontrada em línguas como o alemão.	Pode transmitir agressividade, falta de afetividade e autoridade excessiva.	Pode-se utilizar em pequenos trechos, com retorno imediato ao padrão de normalidade.
5	Voz comprimida	Voz com muita tensão, que confere à emissão uma sonoridade grave e sem projeção.	Pode transmitir medo ao ouvinte. É comum em pessoas de caráter rígido, de emoções contidas.	Deve ser evitado o seu uso contínuo, mas pode ser utilizada em algum momento específico de cena. Usar apenas em momentos isolados e em pequenos trechos de cena, devido à grande tensão que se experimenta com a emissão desse tipo de voz.
6	Voz diplofônica	Caracteriza-se pela escuta de dois sons diferentes. Auditivamente percebe-se que a fonte sonora do vibrador não são as pregas vocais e sim estruturas vizinhas (normalmente as pregas vestibulares ou ariepiglóticas). Normalmente é uma voz mais grave e apresenta componentes de rouquidão. O ressonador laríngeo é ativado em excesso. Pode vir acompanhada de soprosidade.	Pode transmitir medo e saúde debilitada quando acompanhada de soprosidade grande.	Utilizar apenas em trechos pequenos de fala, com retorno imediato ao padrão de normalidade ou padrão hiperagudo.
7	Voz tensa e estrangulada	Voz com características de compressão, mas com emissões entrecortadas e quebras de freqüência e sonoridade.	Pode transmitir dupla personalidade, desequilíbrio de personalidade e instabilidade emocional, bem como aflição, angústia e padrões de tensão emocional.	Deve-se dar preferência às emissões entrecortadas, em vez de tensão da musculatura. É importante evitar ataques vocais bruscos.

8	Voz bitonal com uso divergente de registro	Voz que apresenta o uso de dois registros alternados, podendo passar do registro agudo para o médio; do médio para o grave e do grave para o agudo.	Pode conferir ao falante dupla personalidade: quando a emissão ocorre do médio para o agudo ou do grave para o agudo pode transmitir personalidade estável que se desestabiliza para a fragilidade emocional; e quando emitida do médio para o grave, essa voz confere ao falante um caráter de personalidade assustadora. Pode causar estranhamento e indefinição da sexualidade.	Pode ser utilizada sem problemas e é comum em personagens de teatro de bonecos.
9	Voz monótona	Voz com repetição no padrão da altura e da intensidade. Normalmente acompanhada de velocidade de fala reduzida e articulação imprecisa.	Em um grau leve, transmite depressão, desorganização mental e falta de vontade de se comunicar e de interesse; em um grau mais severo, debilidade e desequilíbrio mental.	Pode ser utilizada em determinados momentos da cena, mas, devido à fadiga vocal que é peculiar a esse tipo de emissão, deve ser intercalada com padrões de entonação normal.
10	Voz trêmula	Escuta-se um tremor na voz.	Pode transmitir insegurança, indecisão, fragilidade, quando em grau mais leve, e medo e pavor quando em grau severo. Também pode conferir senilidade ao emissor.	Pode ser utilizada sem danos à saúde vocal. É importante evitar ataques vocais bruscos.
11	Voz pastosa	Voz arrastada, com imprecisão articulatória e lentidão da fala. Observa-se ressonância hipernasal e pouco uso do ressonador orofaríngeo.	É a voz do “bêbado”. Quando a imprecisão articulatória é muito grande, pode transmitir quadros de doenças neurológicas.	Pode ser utilizada sem danos à saúde vocal.
12	Voz infantilizada	Voz que não corresponde à idade do falante.	Pode transmitir imaturidade, submissão e excesso de afetividade, quando acompanhada de curva melódica ascendente e excessiva.	Pode ser utilizada sem danos à saúde vocal.
13	Voz feminilizada	Voz emitida pelo homem, mas com características femininas.	Pode transmitir falta de maturidade emocional. Quando acompanhada de alongamento de vogais e projeção de língua, caracteriza o homem efeminado.	Pode ser utilizada sem danos à saúde vocal.

14	Voz virilizada	Voz emitida pela mulher, mas com características masculinas.	Pode transmitir autoridade, quando acompanhada de intensidade elevada, bem como falta de feminilidade. Favorece a visualização de mulheres mais velhas ou de mulheres masculinizadas.	Deve ser utilizada com critério, devido a tendência à alta intensidade e, consequentemente, à fadiga Vocal.
15	Voz presbifônica	É a voz característica do "velho". São comuns quebras de frequência e intensidade. Normalmente são vozes pouco intensas e com algum grau de tremor, principalmente ao final do enunciado.	Transmite idade avançada, debilidade e fragilidade.	Pode ser utilizada sem prejuízos à saúde vocal.
16	Voz hipernasal	É a dita voz do fanhoso. Caracteriza-se pelo uso excessivo do ressonador nasal.	Em grau leve pode transmitir afetividade, sensualidade; em grau severo, debilidade mental.	Pode ser utilizada sem danos à saúde vocal. Deve-se ter cuidado com o aumento da intensidade que pode vir associada a esse padrão.
17	Voz hiponasal	É a dita voz da "gripe". Caracteriza-se pelo uso escasso do ressonador nasal.	Auditivamente, pode transmitir também debilidade mental.	Não causa danos à saúde vocal. Deve-se ter cuidado com o aumento da intensidade que pode vir associada a esse padrão.
18	Voz basal	É a voz emitida em registro basal e ressonador de peito. Auditivamente escutamos pulsos na vibração e intensidade reduzida.	Pode transmitir depressão, rigidez de caráter e sedução "barata."	Utilizar somente nos finais de emissões e em pequenos trechos de fala, para se evitar a fadiga vocal.
19	Voz hiperaguda	Caracteriza-se pela emissão em falsete (máximo de alongamento das pregas vocais). Pode ocorrer em homens e mulheres.	Nos homens, confere feminilidade; nas mulheres, infantilidade.	Não causa danos à saúde vocal, quando utilizada com cuidado. Atentar para o aumento da intensidade que lhe é peculiar. Associar padrão melódico rico.

Exemplos de alguns tipos de voz no CD 1, em anexo.

CAPÍTULO 3

PERCEPÇÃO AUDITIVA E AUDIOVISUALIZAÇÃO DA VOZ

> Abre-te! Abre-te, ouvido, para os sons do mundo, abre-te ouvido, para os sons existentes, desaparecidos, imaginados, pensados, sonhados, fruídos! Abre-te para os sons originais, da criação, do início de todas as eras... Para os sons rituais, para os sons míticos, mágicos. Encantados... Para os sons de hoje e de amanhã. Para os sons da terra, do ar e da água... Mas abre-te também para os sons de aqui e de agora, para os sons do cotidiano, da cidade, dos campos, das máquinas, dos animais, do corpo, da voz... abre-te, ouvido, para os sons da vida .
>
> (SCHAFER, 1992, p.11)

3.1 – A importância do desenvolvimento da percepção auditiva

SCHAFER (1992), falando sobre a importância da audição, cita um sábio que disse uma vez: “aquele que conversa melhor, é o melhor ouvinte”. (p. 56).

Para saber falar bem, é preciso ouvir e saber escutar, pois a audição e o mecanismo da fala caminham lado a lado. Ouvir é a utilização do sentido da audição, e só não ouve quem é surdo. Escutar é diferente de ouvir. Escutar é um processo que faz a simples ação de ouvir tornar-se mais profunda, envolvendo o sujeito por inteiro. Afirma-se, então, que a ação vocal se inicia a partir da ação da escuta.

Cabe comentar que, ao se considerar a escuta como ação, retira-se do sentido da audição a característica da passividade que lhe é peculiar, fazendo com que a escuta seja uma entidade criativa. Chama-se, então, de *escuta criativa* a ampliação da atenção auditiva para os elementos sonoros e musicais contidos na voz, de modo que esses elementos passem de um estado “encoberto” para o plano principal de significação das intenções, associados ou não ao poder semântico que a palavra carrega. Apesar desse

poder, os aspectos sonoros e musicais da voz são subvalorizados e, assim, muita informação intencional do discurso passa despercebida ao ouvinte, que não presta a devida atenção a esse fato.

A falta de atenção auditiva para os aspectos musicais da voz afeta diretamente a forma de falar, pois, como o ato da fala começa pela audição, se houver pouca atenção para a musicalidade dos parâmetros vocais, como consequência haverá diminuição da musicalidade da fala. Portanto, despertar a escuta criativa proporcionará ganho na produção da musicalidade de fala e, consequentemente, ganho de expressividade.

Sem a escuta criativa, quanta informação sonora se perde no mundo contemporâneo! Qualquer som pode carregar inúmeras significações, e atentar para as sutilezas sonoras que somos capazes de produzir poderia ampliar consideravelmente o universo criativo sonoro da voz em cena. Assim, estimular o sentido da audição e despertar a escuta criativa para o universo sonoro da voz são tarefas que devem ser desenvolvidas na formação do ator, para que a sua capacidade auditiva e vocal sejam utilizadas a favor da criação.

SHAFER (1992) fala da possibilidade de treinamento da escuta com o que ele chama de “limpeza dos ouvidos”, por meio da qual seus alunos eram estimulados a abrir a escuta pela percepção sonora dos sons do ambiente cotidiano. Para o autor, antes do treinamento auditivo é necessário “limpar” os ouvidos, ou seja, perceber sons ambientais até então não percebidos. (p. 67). Com base no pensamento de Schafer, pode-se pensar no treinamento auditivo do ator para os aspectos da fala, o que muitas vezes é negligenciado no desenvolvimento das habilidades de improvisação e criatividade. Tradicionalmente, é comum utilizarem-se as técnicas do canto para o desenvolvimento e o treinamento da voz falada. No entanto, cabe ressaltar que a fala tem suas especificidades, e a seleção dos ajustes vocais é diferente para a fala e para o canto.

Para identificarmos características auditivas de diversos padrões fonatórios é necessário treinar o ouvido para reconhecer os parâmetros da voz falada envolvidos em determinada emissão, ou seja, perceber como essas características se formam. A partir do desenvolvimento da habilidade da escuta das diversas possibilidades vocais e de várias formas sonoras, o ator, mais instrumentalizado, pode desenvolver propostas de

desenhos de ação verbal. Isto é, em consonância com a proposta de Schafer, é importante abrir a escuta para os padrões fonatórios do ambiente cotidiano.

O desenvolvimento da habilidade perceptivo-auditiva para o reconhecimento das especificidades da voz humana é um procedimento tradicional na clínica fonoaudiológica. Em minha formação, esse procedimento levou-me a desenvolver uma habilidade auditiva para o reconhecimento de diversos padrões fonatórios e para a percepção do que esses padrões podem carregar de significação, o que, cabe reiterar, relaciona-se diretamente com a ideia da psicodinâmica vocal. Como consequência, desenvolve-se também a habilidade de perceber mais concretamente a voz como estrutura muscular palpável. O cruzamento do que se percebe pela audição com o que se produz muscularmente coloca a voz em uma esfera concreta de criação e facilita a compreensão, especialmente pelo ator, do fenômeno da ação vocal. A escuta e a reprodução de padrões vocais estimulam a memória muscular do trato vocal.

Pode-se também formar imagens mentais do que se escuta, e esse é um procedimento que amplia e dilata a atenção auditiva para os aspectos físicos e não físicos da voz. Os aspectos físicos são os parâmetros vocais, e os aspectos não físicos decorrem da possibilidade de visualização desses parâmetros, cuja análise pode sugerir características físicas, psicológicas, sociais, culturais e educacionais do falante. BEHLAU E ZIEMER (1998) colocam que “Através dos registros em discos e fitas de gravação, do rádio, do telefone e de todo um sistema eletro-eletrônico de transmissão de ondas sonoras, quase nos acostumamos com a voz sem a presença do falante. Ouvimos a voz e o indivíduo está à nossa frente. Sua imagem viva forma-se em nossas mentes e uma série de projeções, sentimentos, emoções e julgamentos são automaticamente desencadeados pelo simples fato de ouvirmos”. (p. 71).

O treinamento das habilidades auditivas para o reconhecimento dos aspectos físicos e não físicos da voz é importante, pois essa percepção auditiva é uma capacidade natural do ser humano que precisa ser desenvolvida e dilatada no ator.

3.2- Audiovisualização criativa

> Antes de começar a falar, nós imaginamos o que vamos dizer, só depois transformamos essas imagens em palavras. Ouvindo outras pessoas falarem, passamos por um processo inverso: primeiro ouvimos uma combinação de sons - as palavras-, em seguida as palavras ouvidas se transformam no nosso cérebro em imagens, que, por sua vez, provocam nossa resposta em forma de palavras.
>
> Eugênio Kusnet[30]

A *visualização* é um fenômeno mental que provoca no cérebro do homem imagens e associações visuais e emocionais, não se restringindo, no entanto, ao que se vê. Pode-se estimular o processo de criação de imagens mentais através da audição, ou seja, é possível visualizar o que se ouve. Criar imagens é fundamental para todo artista, até mesmo na menos visual das artes. Visualizar o que se ouve estimula a imaginação ativa e torna o fenômeno vocal mais concreto para o ator. Devemos dar importância ao treino auditivo dos aspectos físicos e dos elementos não físicos da voz.

Imagens mentais produzidas por estímulos sonoros e vocais induzem à criação, pois criar imagens estimula a inventividade e coloca em movimento a imaginação, estratégia que marca o processo criativo atoral. Pode o ator dar vida às palavras complementando-as com sua imaginação e, assim, descobrir o que há oculto nelas. O pensamento é expresso por palavras e, na medida em que a voz e as palavras são invisíveis aos olhos, é preciso “ver” pelo ouvido. Tudo que se ouve pode virar imagem, e cabe ao ator acumular um repertório auditivo-vocal que ele possa utilizar a favor da criação, juntamente com as imagens formadas por meio desse repertório.

No cotidiano usamos essa lei do pensamento imaginativo sem nos darmos conta. Para cada palavra escutada, formamos imagens em nosso cérebro, e essas imagens podem estar associadas ao conteúdo semântico da palavra dita ou não. Fazemos isso de forma intuitiva, ou seja, quando conversamos ao telefone, por exemplo, imaginamos uma série de características físicas e interiores de quem fala conosco. PAVIS (2003) afirma que a voz deve ser objeto de uma decodificação psicológica: a análise

[30] KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Coleção Ensaios, 1975. (p. 62).

psicológica faz-se naturalmente e informa sobre as motivações das personagens, sobretudo graças à análise dos elementos paraverbais da comunicação. (p.203). Acredito que essa habilidade deve ser estimulada, ainda mais em quem trabalha com Teatro. Quanto mais nos apropriamos do que vemos e ouvimos no dia a dia, maior domínio teremos desse material para que, no palco, possamos recriá-lo de modo a tornar a voz extracotidiana e artística. A respeito disso KNÉBEL (2000) comenta sobre o processo de formação de imagens mentais de um leitor de obra literária. Para ela, "este é um processo complexo e exige um grande trabalho. Às vezes o ator se conforma com as visualizações criadas por qualquer leitor de uma obra literária [...] ao lê-la pela primeira vez, surgem imagens umas vezes confusas e outras claras, mas que rapidamente se evaporam". (p. 72). A mesma coisa acontece em relação ao que ouvimos diariamente com ouvidos desatentos, ou seja, as imagens formadas não são consistentes para inspirar criação. Cabe, sim, abrir uma escuta associada à formação de imagens, pois esse é um processo fisiológico que o ator precisa ampliar.

Deve-se estimular o ator a transformar o processo natural fisiológico em arte. Diz Knébel que "sobre a questão da visualização falam todos os atores e diretores, mas na prática ainda está pouco trabalhada. Se o ator visualiza algo durante os ensaios, está muito bem; se não visualiza, não há nada a fazer. Mas para trabalhar sobre as visualizações do personagem, para enriquecê-las diariamente com novos detalhes, faltam vontade e paciência". (p. 71).

Para ela, "na vida sempre vemos aquilo que estamos falando; qualquer palavra escutada por nós cria uma representação concreta. No palco frequentemente traímos essa importantíssima propriedade da nossa psique: tentamos influenciar nosso espectador com palavras "vazias", atrás das quais não existe nenhuma imagem viva..." (p. 72). Essa autora comenta que é necessário ao ator ver o que está por trás das palavras, evocando as imagens das coisas e, com suas visões e sentimentos, irá conquistar o espectador. E mais, ela diz que " fora do pensamento imaginário não há arte." O caminho a ser percorrido não é simples, pois muitas vezes o ator se detém no trabalho lógico e racional. (p. 71). Concordando com Knébel e ampliando-lhe a ideia, KUNEST (1975) afirma que "a capacidade de usar a visualização é primordial na arte do teatro, pois ela equivale à capacidade de usar a imaginação, sem o que nenhuma arte existe. Por isso não é suficiente compreender a mecânica da visualização, devendo-se

fazer algumas experiências práticas para constatar a validez desse elemento. Na realidade, os exercícios de visualização devem tornar-se parte integrante da vida inteira do ator [...]. Esses exercícios devem transformar-se em ginástica diária de imaginação". (p. 45).

A formação de imagens criativas pela escuta da voz e da palavra é indiscutível. A palavra no teatro deve ser carregada de imagens para que o ator possa transmitir ao espectador o estado interior do personagem. Essa é uma forma de materializar a palavra em cena. Para integrar o processo de visualização ao trabalho com a voz e a palavra, o ator precisa habituar-se a construir imagens com a escuta da voz. Quando o ator trabalha acumulando e armazenando imagens mentais, ele cria um repertório de ação vocal pelo uso das imagens, passando a falar imageticamente para ele mesmo e para o ouvinte.

Quanto à possibilidade e à habilidade de transmissão das visualizações ao espectador, KNÉBEL (2000) cita Stanislavski, que dizia: "para ter o direito de implantar suas visualizações no interlocutor, para contagiá-lo com os quadros realizados em sua imaginação, deverá o ator realizar um enorme trabalho, deve reunir e por em ordem o material para comunicação, penetrar na essência do que quer transmitir, conhecer os fatos do que há de falar..." (p. 82). No pensamento do mestre o processo de acumulação das visualizações fortalece as imagens formadas, e estas não se perdem facilmente.

A visualização do que é dito ocorre tanto quando consideramos o peso semântico da palavra, como ao descartarmos a semântica e atentarmos para a comunicação da musicalidade da voz. Perceber o que o sentido original da palavra e a musicalidade da voz sugerem de imagens possibilita o acúmulo de visualizações para esses dois universos e enriquece o repertório criativo. É importante desenvolver inicialmente a visualização partindo do que é percebido da musicalidade, para depois estimular a visualização da palavra carregada de um significado. Reconhecer essa diferença propicia o crescimento do trabalho criativo com a voz e a palavra. Ao descartarmos o conteúdo semântico do que foi escutado, percebemos o que se subentende por detrás das palavras. Uma palavra pode ser dita de várias formas, e cada uma poderá levar o ouvinte a visualizar conteúdos diversos, apesar de o conteúdo semântico ser o mesmo. É preciso saber separar a mensagem verbal da não verbal, e não permitir que o conteúdo semântico (significado) interfira no que a sonoridade nos diz (significante). Ao falar da importância da sonoridade da palavra, KUNEST (1975)

argumenta: “O que importa na nossa arte não é somente o sentido da palavra que pronunciamos em cena. Os sons, as combinações dos sons que formam a palavra também são de enorme importância no nosso trabalho: quanto mais expressiva for a palavra pelas características peculiares de seus sons, tanto mais contribuirá ela para a expressividade da ação”.(p. 67).

Ouvir, perceber e selecionar a sonoridade pertinente a cada subtexto de fala são também objetivos da fala cênica. Em cada sonoridade selecionada visualiza-se um estado interior do personagem. Ao pronunciarmos, por exemplo, a palavra “rio”, podemos transmitir admiração, raiva, medo, amor, e ao optarmos por uma forma de dizê-la, modificamos a imagem que se forma na mente do ouvinte.

Como vimos no primeiro capítulo, o cerne da psicodinâmica vocal está no fato de a voz poder denunciar o falante ou seu estado de espírito no exato momento em que ele fala. Pela audição atenta da voz temos a capacidade de visualizar o interlocutor, podendo dizer se este está, por exemplo, com raiva, e até mesmo inferir sobre suas características físicas. Essas especificidades fazem parte da ação da voz em cena, pois a identidade do personagem subentende-se na ação vocal, e deve o ator dar a esta uma intenção e, com isso, ser um instrumento de transformação do espectador.

O trabalho de audiovisualização por meio da percepção auditiva da musicalidade da voz e de suas visualizações não físicas possibilita o desenvolvimento da habilidade de reconhecimento do interlocutor, e essa possibilidade pode ser eficaz no treinamento do ator e na construção de personagens. Ouvir vozes do cotidiano privilegiando a habilidade auditiva poderia ser uma forma de estimular o poder de visualizar a voz.

O estímulo sonoro é invisível aos olhos, mas não aos ouvidos; assim, a estimulação da imaginação com os elementos sonoros da voz é essencial para o aumento da criatividade. Visualizar o interlocutor, o enredo de uma cena apenas através da ação verbal, visualizar imagens ao ouvir uma música poderiam ser estratégias de ampliação da escuta do ator. As imagens estimulam uma série de associações e interpretações que podem ser transmitidas ao espectador.

Além da capacidade de perceber e visualizar os aspectos sonoros e criativos da voz, podemos também reconhecer a corporificação da voz. Ao ampliarmos nossa escuta, começamos a identificar os ajustes musculares de base da ação vocal e o parâmetro vocal selecionado para obtenção desse resultado. Tornar a voz um elemento palpável e concreto é o resultado de todo esse trabalho. Audiovisualizar as estruturas envolvidas na fonação também faz parte do trabalho com a voz. Com o treinamento perceptivo-auditivo avançamos para o treinamento tátil cinestésico da emissão. Unir essas duas entidades é possibilitar a construção da voz com ação.

Como vimos, a voz humana apresenta uma série de parâmetros que podem ser modificados, variados e percebidos – para o que a psicodinâmica vocal se mostrou um procedimento bastante efetivo – de modo que a fala se torne expressiva e ativa, ou seja, transforme-se em ação vocal. Para o ator são imprescindíveis, portanto, o conhecimento e a identificação desses elementos tanto do ponto de vista teórico quanto por sua apropriação na prática e no desenvolvimento das habilidades de percepção auditiva e de emissão verbal. As conexões entre teoria e prática[31] favorecem a compreensão mental dos processos que envolvem a emissão e a intenção da voz, além do desenvolvimento da percepção auditiva e tátil cinestésica dos parâmetros vocais. O manejo corpóreo-vocal dos parâmetros intrínsecos da voz é fundamental para que o ator se aproprie das possibilidades de sua emissão.

3.3 – Visualização Corpórea da Voz e Memória Muscular do Trato Vocal

Ao ouvirmos uma voz, podemos identificar auditivamente as estruturas anatômicas envolvidas na fonação. Desenvolve-se essa habilidade com treinamento perceptivo-auditivo e cinestésico e pelo conhecimento das características anatômico-fisiológicas da produção vocal. Sabe-se que a voz tem origem na vibração das pregas vocais, a qual se amplifica nas caixas de ressonância. Quando entendemos, ouvimos e experimentamos as possibilidades de uso dessas caixas de ressonância, passamos a perceber as estruturas ativas naquele tipo de emissão.

Como já foi dito, há emissão vocal com características de padrão de voz normal e emissão com características de vozes ditas patológicas. Identificar as estruturas ativas

[31] É importante evitar a dicotomia teoria/prática, conceitos que se alimentam mutuamente nos processos de criação artística.

nessas duas entidades é importante para que o ator saiba utilizar a voz sem abusos excessivos, aprendendo a intercalar determinados ajustes musculares a favor da sua saúde vocal e da construção criativa de estados interiores de seus personagens.

As vozes ditas normais têm a fonte sonora nas pregas vocais e apresentam diversos tipos de ressonância, como exposto na tabela do capítulo 2. Já as vozes patológicas podem ter fonte sonora glótica (pregas vocais) ou fontes supraglóticas, que são estruturas acima da glote ativadas durante a fonação devido à incompetência glótica ou em conseqüência de hábitos vocais abusivos. A ativação da fonação nas estruturas supraglóticas é abusiva e deve ser evitada como padrão fonatório de base. Ouvir e sentir corporalmente esses padrões pode ser útil ao trabalho do ator. Será que em alguns momentos da cena não poderíamos utilizar com propriedade algum padrão fonatório supraglótico a favor da interpretação, sem causar prejuízos à saúde vocal do ator? De início já sabemos que o uso dessas estruturas deve ser limitado a momentos isolados da atuação cênica, e seu emprego não deve ser freqüente; imediatamente depois desse uso, há que fazer um ajuste oposto, que equilibre novamente a musculatura intrínseca da laringe.

A maior contribuição da escuta e da percepção tátil cinestésica desses padrões vocais é a autoidentificação de padrões fonatórios abusivos para o ator. Ao perceber muscularmente que a utilização dessas estruturas provoca tensão e esforço excessivo, pode o ator evitá-la, assim como transformá-la e buscar um ajuste semelhante, menos abusivo e com características de desenho sonoro que remetem às mesmas intenções do ajuste inicial abusivo.

Para identificarmos a fonte sonora e os padrões ressonantais finais é necessário ouvir uma série de vozes normais e patológicas, e pela escuta reconhecer as estruturas ativas. Ao desenvolvermos essa habilidade, colocamos a voz como instrumento concreto e palpável para o ator. No CD 1, faixas 1, 6, 7, 12, e no CD 2, em anexo, encontram-se exemplos de emissões abusivas que devem ser evitadas pelo ator.

A capacidade de percepção corporal é inerente ao ser humano, e a propriocepção é uma experiência física. Perceber conscientemente nosso corpo e suas sensações faz qualquer experiência mais intensa, e usar esse mecanismo para ouvir e sentir a própria voz coloca o ator em contato íntimo com suas possibilidades vocais.

O trabalho vocal no teatro deve ser organizado de tal forma que a percepção do conteúdo racional e cognitivo dos aspectos físicos da voz esteja associada a percepções corpóreo-auditivas. A percepção auditiva propicia o *feedback* da produção da voz e nos ensina a reconhecer intenções e desejos na sonoridade da fala. As percepções musculares apóiam e fortalecem o que a audição reconheceu e transformam as palavras ditas em ações corpóreas que impregnam o corpo de memórias musculares, propiciando um aprendizado palpável e concreto. O contrário também pode ser verdadeiro, ou seja, o reconhecimento auditivo de padrões melódicos variados dá suporte ao padrão muscular característico da emissão ouvida. Portanto, os ajustes musculares e as dinâmicas sonoras estão diretamente relacionados e funcionam em uma via de mão dupla.

As dinâmicas da voz, às quais GAYOTTO (1997) se referiu ao classificar os recursos vocais – vistas no capítulo anterior –, estão diretamente associadas aos ajustes laríngeos, que podem ser modificados de acordo com a intenção e o parâmetro básico selecionado. Citam-se, como exemplo, as modificações nas estruturas laríngeas quando emitimos sons de frequência grave, média ou aguda. De acordo com as emissões escolhidas, os ajustes musculares laríngeos são modificados e reorganizados. A estrutura muscular móvel que compõe o trato vocal é extremamente maleável, e sua moldagem contínua e dinâmica ocorre diante de qualquer mudança de padrão sonoro.

A dinâmica da voz acontece pelo uso diversificado dos parâmetros vocais, e para cada ajuste selecionado teremos resultados sonoros distintos que, por sua vez, revelam um padrão muscular característico. Podemos, então, ver a forma como falamos do ponto de vista anatômico-fisiológico, ou seja, corpóreo-muscular. Essa habilidade torna a voz um elemento corpóreo concreto para o ator. BEHLAU e PONTES (1995) dizem que enquanto a audição é essencialmente uma função neurossensorial, a voz depende fundamentalmente da atividade muscular. (p. 17). Dessa forma, torna-se imprescindível reconhecer a voz como resultante de fenômenos auditivo e corporal que se complementam.

Ao selecionarmos conscientemente os ajustes musculares, identificamos modificações nos padrões de emissão e na sua respectiva intenção. Essa modificação consciente exige habilidade e técnica, o que se obtém com treinamento inicialmente acompanhado por fonoaudiólogo – ou outro profissional especializado –, para se evitar

que o ator utilize seu aparato vocal de forma a provocar danos à laringe e à voz. A modificação consciente das estruturas do trato vocal é então um recurso para que a voz se torne um elemento concreto e manipulável organicamente.

Fisiologicamente as pregas vocais são acionadas durante a expiração, e o som que ouvimos como produto final tem participação das caixas de ressonância, as quais o transformam em palavras através dos articuladores. Ao entendermos cognitiva, auditiva e muscularmente como funciona esse processo de fonação, tornamos possível a identificação da fonte geradora do som, tanto do ponto de vista auditivo como emissivo. Assim, ao ouvirmos diferentes padrões vocais passamos a verificar, por exemplo, que a fonte sonora de determinado tipo de emissão não é originária das pregas vocais e sim das pregas vestibulares.[32] No CD 2 em anexo, encontram-se emissões características de fonte supraglótica.

Esse reconhecimento auditivo e muscular de estruturas ativas durante a emissão permite a corporificação concreta da voz. Para o ator esse procedimento é muito pertinente, porque nas suas construções vocais ele pode identificar padrões fonatórios abusivos, o que lhe indica a necessidade de alternar padrões sonoros para evitar fadiga da voz.

Em resumo, a utilização criativa dos padrões vocais após treinamento da habilidade auditiva e emissiva, o enriquecimento do repertório sonoro vocal e a habilidade de manejo das estruturas do trato vocal estarão dilatados para favorecer a criação de vozes até então desconhecidas. É válido dizer, portanto, que entender o mecanismo físico de produção da voz é uma habilidade possível de ser desenvolvida pelo ator. Stanislavski referia-se constantemente à importância do trabalho com o aparelho físico do ator, comparando-o "a um excelente músico que se vê obrigado a tocar em um instrumento deteriorado e falso. O músico tenta transmitir sons suntuosos, mas as falsas e temerosas cordas o descompõem todo, causando no artista uma indescritível angústia". (STANISLAVSKI *apud* KNÉBEL, 2000, p. 137). Assim também, o ator mais bem instrumentalizado do ponto de vista perceptivo-emissivo poderá adquirir melhores possibilidades físicas de transmissão de estados internos. Para

[32] Pregas Vestibulares: pregas musculares situadas acima das Pregas Vocais passivas à fonação. Também conhecidas como Falsas pregas vocais.

que essa instrumentalização se efetive, é necessário que as percepções auditiva e muscular façam parte do reconhecimento da voz.

Possuímos dois mecanismos de *feedback* vocal, o auditivo e o proprioceptivo, que são reconhecidos respectivamente pela audição e pela percepção cinestésica. É inegável a influência das percepções auditiva e cinestésica na produção vocal, o que permite ao indivíduo efetuar com maior propriedade ajustes de frequência, inflexão, duração e prosódia. O ator deve então aprimorar o seu *feedback* auditivo para os parâmetros da voz para atingir a propriocepção cinestésica desses parâmetros e assim ter maior possibilidade de melhorar a sua atuação cênica. Se o ser humano comum vem perdendo a capacidade de escuta externa, o mesmo ocorre com a sua percepção interna. O ator precisa, por isso, treinar esses procedimentos.

É comum encontrarmos atores com dificuldade de flexibilização da voz, apresentando por isso uma dinâmica vocal repetitiva em cena, o que torna cansativa a atuação, desligando o espectador, e ele próprio, da ação vocal; isso acontece na ausência de uma adequada escuta externa e interna. Tão necessário quanto o desenvolvimento da percepção e do *feedback* auditivo é o desenvolvimento da percepção tátil cinestésica e do *feedback* da própria voz no corpo e no espaço.

HASKELL (1987) coloca que a autopercepção vocal provoca uma experiência física e psicológica da própria voz, monitorando os aspectos físicos da produção da voz e refletindo uma autoidentificação vocal. Para o autor, essa autopercepção opera-se em dois níveis: no monitoramento e na autoidentificação. Há o monitoramento sensorial, que é o *feedback* auditivo dos parâmetros da voz, e o *feedback* tátil proprioceptivo, percebido através do corpo. Já a autoidentificação vocal existe em todos nós e relaciona-se aos padrões vocais conhecidos, aos modelos vocais a que somos expostos, a fatores culturais, conceitos pessoais e à atitude em relação à própria voz.[33] (p. 172-179)

Podemos inferir, então, que a reprodução dos padrões vocais escutados ajuda na percepção corpóreo-vocal, pois vimos que a percepção da voz acontece em duas vias: via aérea/audição e via óssea/sensação.

[33] Tradução da fonoaudióloga Débora Queija Cadah, do Centro de Estudos da voz.

Observe-se que paralelamente à habilidade perceptiva do ator é necessário estimular a capacidade fonatória do trato vocal. Esse é um trabalho técnico-corpóreo concreto, mas, já de início, deve ser estimulado em conjunto com a criação. Brincar com as possibilidades emissivas é desenvolver referências auditivas e musculares. Na experiência com preparação vocal de atores, percebo a defasagem entre as habilidades de manejo da voz e o treinamento corporal[34]. As habilidades corporais do ator normalmente sobrepõem-se às vocais. Por isso, são necessários o equilíbrio entre o desenvolvimento das possibilidades vocais e corporais e a associação entre ação física e ação verbal, muitas vezes negligenciada. O ator deve experimentar as vozes existentes em seu corpo, ou seja, tirar do corpo sonoridades diversas, ainda desconhecidas. A voz auxilia o corpo e o corpo auxilia a voz, e ambos pertencem a uma mesma entidade.

No Teatro, sempre ouvimos falar da dualidade corpo/voz, e não é raro atores dizerem que são melhores corporalmente que vocalmente. Não há dúvida de que a expressão vocal precisa interligar-se com a expressão corporal durante a representação. Entretanto, existe efetivamente um *gap* entre corpo e voz. Muitas vezes o ator está falando uma coisa, e seu corpo físico reflete outra. O primeiro passo para a quebra dessa dualidade é considerar que corpo e voz não são entidades distintas, devendo-se, por isso, colocá-las em sintonia. Com esse ajuste de sintonia quebra-se a dualidade, pois voz é corpo, e não existe voz sem corpo. As palavras devem ser emitidas em associação com uma imagem produzida pela mente e que se expressa com o auxílio do corpo. A voz talvez seja a única parte do corpo que não podemos retirar da cena, pois o movimento com a voz permanece mesmo que seja só em pensamento. GAIARSA (2003) diz que se o corpo não falasse a palavra não teria sentido, e esta seria como a fala de um robô, absolutamente sem expressão, de modo que a interpretação do que fosse dito seria incerta. Para ele, a semântica das palavras depende do conteúdo não verbal, da expressão do rosto, do tom da voz, dos gestos, da atitude, das circunstâncias e dos interlocutores. Comenta que os rostos humanos mudam de expressão em um décimo de segundo, e nenhuma palavra pode ser dita nesse intervalo de tempo. (p. 87).

[34] A limitação vocabular contribui para reforçar as dualidades, pois não há um termo que signifique os conjuntos corpo/voz, corpo/mente, entre outros. Assim, não há como escapar de, em alguns momentos, fazer referência ao termo corpo como a entidade complexa – que compreende a voz e a mente – e, em outros momentos, como uma entidade à parte dos fenômenos vocais ou mentais.

A voz é uma extensão e um movimento do corpo, pois nasce, vibra e sai dele. É por intermédio dos movimentos dos músculos, ossos e tecidos corporais que o som é emitido. Através da voz, podemos perceber nossos espaços internos ativando memórias sensoriais táteis cinestésicas e memórias musculares. A busca de diferentes ressonâncias, alturas, intensidades, articulações – ou seja, o manejo dos parâmetros da voz – pode propiciar a percepção interna do trato vocal.

FULARNETE (2007) focaliza, em sua pesquisa, uma questão central referente à busca da superação do pensamento dualista no mundo ocidental, que estabelece divisão entre corpo e voz e entre corpo e mente. Para ela, "se uma pessoa nunca sentiu o prazer da entrega, tudo o que se diga a respeito irá permanecer vago, metafísico, histérico, banal. Isso porque, cognitivamente, somos incapazes de acessar um conhecimento que o corpo não tenha experienciado". (p. 51).

Na prática profissional com atores e pacientes clínicos, tenho observado que as pessoas, em geral, têm pouca ou quase nenhuma percepção corporal e tátil cinestésica dos órgãos da fala e do espaço interno que a voz ocupa antes de ser emitida. A maioria não identifica as estruturas musculares ativas durante a fonação. Muitos não sentem o percurso da língua, da mandíbula e dos lábios na produção dos fonemas e nem mesmo reconhecem a forma como respiram, mastigam e engolem. Se perguntarmos a alguém o que acontece quando ela engole e o que ocorre com a língua na produção de algum fonema, não é raro ouvirmos como resposta inicial: "não faço a menor ideia". Para que essas percepções sejam ativadas, é necessário dirigirmos a atenção para os órgãos responsáveis por tais funções. Saber sobre as estruturas anatômico-funcionais envolvidas nesses atos pode ajudar no conhecimento do próprio corpo e facilitar a percepção interna do processo de fala.

Não é objetivo desta pesquisa detalhar toda a fisiologia e anatomia dos órgãos da fala e, sim, distinguir os pontos-chaves do processo de emissão da voz, para que se construa uma imagem corporal do aparato vocal e, através desta, se criem formas de percepção e memórias musculares decorrentes de diferentes estados de tensão ou relaxamento corporal. Assim, como no exemplo a seguir, pretende-se apenas ressaltar que a própria imagem anatômica e fisiológica do trato vocal faz com que os atores sintam o caminho do som da voz no seu corpo.

Segundo BOONE e MCFARLANE (1994), o trato vocal humano inicia-se na glote e é constituído por pregas vocais; espaço ventricular; pregas vestibulares; epiglote; pregas ariepiglóticas; hipofaringe; constritores inferiores da faringe; constritores médios da faringe; valécula; orofaringe; mandíbula; língua; palato mole; palato duro; nasofaringe; prega de Passavant; cavidade nasal[35]. O autor sugere a observação da fotografia do trato vocal para verificarmos como este se assemelha à letra F quando o "pórtico velofaríngeo está aberto, conectando as cavidades oral e nasal. Se o pórtico estivesse fechado no ponto de contato velofaríngeo, a abertura do trato vocal disponível para a ressonância vocal assemelhar-se-ia à letra R, formada apenas pela faringe e abertura da cavidade oral acima da superfície da língua".(p. 55). (Figura ilustrativa no Anexo 3). Ou seja, imaginar a figura da letra F ou da letra R antes da emissão sonora facilita a projeção do som da voz no espaço, pois, ao imaginarmos essas configurações, a voz tenderá a projetar-se para a frente. Essa imagem estaria, então, facilitando a percepção do som na máscara facial e propiciando a criação da memória muscular desse tipo de emissão.

FULARNETE (2007) coloca que "imagens evocadas criam alterações concretas nos estados corporais dos atores, modificando encaixes ósseos, apoios, a respiração e, principalmente, causando alterações no tônus muscular..." (p. 80). Assim, ao trabalharmos a voz associando-a a imagens, poderíamos facilitar a busca de sonoridades diversas que o corpo humano é capaz de produzir. Utilizar imagens mentais para atingir variações melódicas, variações de intensidade e direção do som em diversos ângulos modificaria as configurações musculares do trato vocal e seria uma estratégia de favorecimento da habilidade de manejo dessas estruturas.

O trato vocal humano modifica-se conforme o som emitido, o que ocorre por meio da contração das estruturas musculares que o compõem, que se movem isoladamente ou em diversas combinações. É possível perceber que os movimentos da língua e da mandíbula mudam o padrão articulatório e o grau de abertura da boca; o véu palatino é uma estrutura móvel, e conforme o ajuste selecionado teremos como resultado uma voz hipernasal, hiponasal ou ainda a nasalidade mista. Vários são os tipos de som possíveis no resultado final da fala, e "brincar" com as possibilidades de emissão, reconhecendo um esquema corporal específico para esse fim – que

[35] Figura ilustrativa no Anexo 3 deste trabalho – p. 143.

normalmente não é explorado pelo ator – é útil para a criação de vozes e para a percepção corpóreo-muscular dos órgãos fonatórios.

É importante ressaltar ainda que o objetivo do trabalho com a voz falada no teatro é diferente do trabalho com a voz cantada. Para DAVINI (2007), "o objetivo básico dos cantores é manter a definição de sua emissão e estilo característicos em toda a extensão de suas vozes: dos atores espera-se que sejam capazes de produzir uma gestualidade, vocal e cinética, suficientemente variada para responder às demandas dos diversos personagens que queira assumir. A flexibilidade deveria impor-se assim como objetivo na formação de atores". (p. 96). Essa flexibilidade, que é própria do trato vocal, precisa ser desenvolvida e dilatada pelos atores, pois esses são os profissionais que mais necessitam desse recurso para emissão da voz em cena. A voz falada não deve ser vista em contraposição à voz cantada, mas como a voz que se modifica e se transforma em fala carregada de intenções e emoções para expressar um conteúdo interior de um determinado ser humano.

Atentar para os vários parâmetros vocais e para o significado de suas variações permite ao ator criar a flexibilidade necessária ao uso da voz em cena. Cabe, de início, a exploração de caricaturas e clichês vocais[36], visando treinar dinâmicas de voz e dinâmicas laríngeas que o trato vocal desconhece. Esses padrões de emissão são percebidos e reproduzidos com mais facilidade. Pelo uso desses padrões, pode-se estimular tanto a percepção auditiva dos parâmetros da voz como a flexibilidade do trato vocal e a memória muscular também de outros padrões de emissão. É fácil para o ator reproduzir clichês vocais usados no cotidiano, porque nossos ouvidos identificam determinados marcadores vocais desse tipo de emissão. Assim, a reprodução vocal do padrão escutado torna-se mais fácil, pois o ouvido reconhece o que a voz irá reproduzir.

Como dissemos, a escuta vem antes da emissão, e com a observação dos clichês pode o ator começar a compreender os marcadores vocais que reproduz, para que, posteriormente, identifique e saiba representar vozes de todos os tipos. Na emissão caricata é o exagero que cria essa impressão vocal. Exagerar é, inicialmente, um recurso para que o ator perceba auditiva e muscularmente padrões distintos de sonoridade. Exemplo disso são as vozes construídas para personagens infantis de desenho animado

[36] Entende-se clichê vocal como a emissão de fácil reprodução. Caricatura é a emissão vocal expressa com exagero.

e teatro de bonecos. Uma das características desses personagens é a mudança brusca de registro vocal, e essa mudança abrupta propicia maior entendimento muscular e auditivo da emissão. (Exemplos de vozes dessa natureza encontram-se no CD 1, faixa 20[37], e no CD 3, em anexo).

Assim, em um primeiro momento torna-se extremamente útil a escuta e a reprodução de vozes com padrões de sonoridade cuja característica principal seja o uso divergente de registro vocal. Transitar pelos extremos dos registros – registro basal, modal, elevado – e brincar com as possibilidades sonoras faz com que o ator perca o medo de descobrir outras vozes além da habitual. Esse transitar certamente facilita o entendimento inicial do que sejam memória muscular e flexibilidade do trato vocal. O intervalo de notas para a passagem de um registro ao outro é maior que o intervalo de notas em um mesmo registro. Assim, é mais fácil perceber e reproduzir mudanças com intervalos maiores do que com pequenos intervalos.

Um dos caminhos que experimento para atingir essa percepção auditiva muscular é a mimese corpórea, que PAVIS (2003) define como "a imitação ou a representação de uma coisa". (p. 241). Coloca, ainda, que "a mimese diz respeito à representação dos homens e, sobretudo, à de suas ações". *(Ibidem).*

BURNIER (2001) diz que "a imitação é o processo de aprendizado mais primitivo e instintivo do ser humano". Para ele, o fato de o ator não possuir um treino sistemático de observação faz com que perca partes da informação. Observar e reproduzir no próprio corpo o que foi observado exige treino e técnica. (p. 181). Observar e imitar, ele diz, são procedimentos que precisam ser estimulados no ator. Essa observação atenta pode ser realizada nas ações físicas e vocais; em suas palavras: "Observar e imitar no próprio corpo ações físicas de outras pessoas exige um treino especial. Primeiramente deve-se saber observar. Essa observação não é mais a observação natural de quando éramos pequenos, mas uma observação profissional, precisa, que demanda uma competência no *métier*". (p. 182).

Observar ações no cotidiano pode trazer informações ricas para o repertório criativo do ator. Algo que para ouvidos desatentos passa despercebido, para o ator com a atenção dilatada passa a ser material para criação e expressão. Observar e perceber as

[37] Nos anexos 5 e 5.1, encontram-se as descrições de alguns tipos de voz reproduzidos nos CDs.

ações vocais e transpor para o corpo o que foi percebido implica dilatar o ouvido para a percepção dos parâmetros da voz isoladamente e da voz como um todo, reconhecendo, dessa forma, a qualidade final da voz.

Sobre essa questão, BURNIER (2001) diz: “Para observar e transpor, para seu corpo, as corporeidades, o ator deve estar atento às ações físicas e vocais do sujeito observado. E, por sua vez, para estar atento às ações físicas, o ator deve observar simultaneamente o todo e o detalhe com precisão. Isso implica uma observação não somente da ação como um todo, mas também dos componentes constitutivos desta ação observada...” (p. 185).

Quanto à observação e à imitação, MOTTA (2007) coloca que “ o ator durante todo o processo de treinamento vocal/corporal/energético, mergulha em si mesmo, tentando descobrir todas as suas potencialidades sonoras e de movimento. Em contrapartida, quando se propõe a um trabalho baseado na observação há, inevitavelmente, um deslocamento do olhar do ator, que passa a se deixar mergulhar na individualidade do outro”. (p. 27).

No caso da voz, os elementos constituintes seriam os parâmetros vocais, que devem ser observados e escutados para efetiva corporificação. Pode-se realizar esse mergulho no universo sonoro com a presença física do falante ou através de arquivos sonoros de voz. Acredito que a observação da voz deve ocorrer inicialmente sem a presença física do emissor. Ouvir sem a interferência da imagem física dilata a percepção auditiva e estimula a capacidade de audiovisualização da voz. Desse modo o ator pode imaginar as características físicas e internas do falante pela característica sonora da voz ouvida. Essa visualização ativa a formação de imagens a serem usadas no processo criativo do ator. Já a observação na presença física enriqueceria o repertório do ator, pois este estaria atento também às ações físicas e aos padrões de tensão muscular que acompanham as ações vocais do emissor. Um exemplo são as expressões faciais e os gestos manuais que dão suporte à fala, enriquecendo a ação vocal. Vale reafirmar que toda produção vocal ocorre num dado contexto social e comunicativo e que a voz construída ao longo da vida é uma das expressões da personalidade.

MOTTA (2007) comenta que “o homem em sua cotidianidade utiliza padrões de movimento corporal e vocal que são delineados ao longo da vida, padrões esses

influenciados por fatores externos – como a cultura na qual está inserido e as atividades que desempenha dentro da sociedade – e também por fatores internos como a sua personalidade e a forma de lidar com seus sentimentos e emoções". (p. 29). Observar grupos diferentes nos setores da sociedade e perceber os marcadores vocais característicos de cada população aumenta o repertório do ator, mesmo considerando a possibilidade de uso de clichês vocais, pois, como já foi dito, trabalhar inicialmente com clichês é uma forma de ampliar a memória auditiva e muscular do ator.

Ouvir e reproduzir; observar e codificar. Após a escuta, a tentativa de reprodução do que se ouviu faz com que o ator comece a identificar em seu trato vocal as estruturas que devem estar ativas e as que devem estar passivas durante a emissão escolhida. Dessa forma, todo um treinamento auditivo-corpóreo é efetivado, e depois de reproduzir vários tipos de qualidades vocais há um aumento da habilidade de trabalhar com o trato vocal.

BURNIER (2001) refere-se a três passos a serem considerados na busca da mimese corpórea: observação, codificação e teatralização. Sugere a observação ativa, ou seja, deve-se observar e imitar corporalmente; codificar seria a memorização e apropriação das ações observadas, quando aos poucos o ator afasta-se do modelo original; na teatralização as ações são retiradas do modelo original e transformadas em objetos de trabalho do ator. Para esse autor, "trabalhar uma ação significa operar pequenas alterações em elementos componentes dessa mesma ação. Assim, por exemplo, podemos alterar o tempo ou o ritmo da ação..." (p. 186).

Neste ponto, cabe esclarecer que é preciso eleger o que observar, o que ouvir e o que reproduzir. Para isso, o protocolo de análise perceptivo-auditiva sugerido anteriormente é o guia inicial para o ouvido ainda desatento do ator. A forma como cada indivíduo fala está diretamente ligada aos parâmetros vocais que ele seleciona durante sua emissão sonora. Assim, são esses parâmetros que devem ser observados, além das ações físicas marcantes (principalmente a máscara facial e os gestos manuais) que acompanham a emissão vocal do modelo analisado. Isso porque o foco está na ação verbal. Outro aspecto relevante é a percepção global da voz e o que ela transmite ao ouvinte, ou seja, a sua psicodinâmica.

Levar para a representação o que foi observado no cotidiano é ampliar e dilatar a ação analisada, transformando em arte o que se vê e ouve. No trabalho clínico e no contato cada vez maior com atores, percebo um grande receio de experimentação corpóreo-vocal. Professores e atores resistem em utilizar o aparato fonador em experimentações mais ousadas. Provavelmente o fato se deve ao pouco conhecimento sobre a anatomia e a fisiologia da produção vocal e ao receio de colocar em risco a saúde da voz.

Portanto, trabalhar a voz do ator significa investir no desenvolvimento de um saber concreto apreendido pela audição, pela estrutura corpórea e pela mente, pois a voz manifesta-se corporeamente e deve ser aperfeiçoada por um processo de aprendizagem sensível e orgânico. Nesse sentido, estabelecer condições corporais favoráveis à manifestação plena da voz é, para o ator, mergulhar num território pessoal de reconhecimento do seu material sensível. Para que isso ocorra, é necessário ao ator ouvir e perceber, sentir e emitir, para posteriormente agir. Daí a necessidade de treinamento perceptivo-auditivo, visual e tátil cinestésico do trato vocal, tornando ativa a voz do ator. Somente ouvindo e visualizando o que ouve, emitindo e sentindo o que emite, poderá o ator apropriar-se de sua voz como um recurso tão importante na sua arte.

Segundo BARBA (1991),

> O corpo vive, a voz vive, palpita, vibra como uma chama, como um raio de sol que nasce do nosso corpo e ilumina e aquece todo o espaço. Se começarmos deste modesto ponto de partida, trabalhando regularmente, com o passar dos anos começará a florescer aquela que é nossa flora vocal, cujas raízes estão no nosso corpo e vivem com suas experiências e suas aspirações. (p. 58)

Tendo em vista que um dos propósitos desta pesquisa é a apresentação de procedimentos da clínica fonoaudiológica que possam se adequar à formação do ator no que diz respeito ao desenvolvimento da sua capacidade de escuta criativa, focalizam-se no capítulo a seguir estratégias para esse fim. Os exercícios sugeridos estimulam a audiovisualização da voz – escuta criativa e percepção tátil cinestésica do padrão vocal emitido.

CAPÍTULO 4

ESTRATÉGIAS DA CLÍNICA FONOAUDIOLÓGICA PARA A CRIAÇÃO VOCAL CÊNICA

Na clínica fonoaudiológica, utilizam-se diversas práticas que contribuem para o desenvolvimento da capacidade de audiovisualização da voz, o que pode facilitar significativamente a compreensão efetiva do procedimento da psicodinâmica vocal, em especial como instrumento de criação cênica na construção da ação vocal. De modo geral, vozes de pessoas de vários universos são gravadas e reproduzidas. Solicita-se a emissão de determinado material de fala, com o objetivo de desenvolver a capacidade de percepção das características dos parâmetros vocais. Em um primeiro momento, utiliza-se material de fala que não carrega o peso semântico da palavra. Utilizam-se vogais e consoantes isoladas, bem como diversos padrões de fala automática[38] e fala com padrões distintos de intenção emitidos em *gramelôs*[39].

A emissão de vogais e consoantes isoladas retira da fala a co-articulação dos fonemas que gera as palavras, de modo que se atenta apenas para a sonoridade dos fonemas. Dessa forma, esse material possibilita que seja descartado o conteúdo racional e semântico da palavra e, assim, abre-se a escuta para a musicalidade e sua respectiva intenção. Essas estratégias contribuem especialmente para a ampliação das habilidades sonoro-musicais da voz falada em cena, pois com esse tipo de treinamento o ator pode construir desenhos vocais diversos, independentemente da questão semântica, tornando a fala mais expressiva.

A reprodução de desenhos sonoros construídos a partir desse material de fala contribui ainda para o desenvolvimento da memória muscular da voz e de todo o trato vocal, uma vez que voltamos a atenção para a emissão sonora propriamente dita. Essas reproduções sonoras permitem ainda a percepção de como os segmentos consonantais e vocálicos são produzidos e dilatam a percepção tátil cinestésica dos órgãos da fala durante a produção articulatória.

---

[38] A fala automática refere-se àquelas estruturas que o falante emite sem grandes elaborações mentais, pois já foram insistentemente repetidas e memorizadas, por isso, automáticas – por exemplo, sequências como contagem de números os dias da semana, os meses do ano, o alfabeto, entre outras.

[39] Por *gramelô,* entende-se uma língua abstrata e inventada com as possibilidades sonoras que o trato vocal é capaz de produzir, apresentando o movimento dinâmico de narrativa.

A escuta e a reprodução desse material de fala amplia a percepção das características audiovisuais intrínsecas à voz e aos fonemas da língua, podendo o ator ampliar seu repertório criativo nas construções de suas ações vocais.

Assim, seguem-se as descrições de alguns exercícios incorporados no decorrer da minha trajetória profissional como fonoaudióloga e como preparadora vocal de atores, dos quais me apropriei, desenvolvendo-os, algumas vezes ampliando-os, outras adaptando-os às necessidades específicas da criação cênica. Com isso, pretende-se sugerir estratégias com o objetivo de desenvolver as habilidades de percepção auditiva e de audiovisualização do fenômeno vocal e articulatório, bem como dilatar as percepções corpóreas de todo o aparato vocal.

4.1 – Exercícios para a percepção da altura (*pitch*).

BEHLAU e PONTES (1995) colocam que na idade adulta de falantes do português brasileiro, a freqüência fundamental média da voz de homens e mulheres é de 113 e 204 Hz respectivamente. (p. 49). Para eles, "embora esses sejam os valores médios encontrados, as freqüências fundamentais das vozes masculinas podem variar de 80 a 150 Hz (aproximadamente mi 1 a ré 2), as femininas de 150 a 250 Hz (aproximadamente de ré 2 a si 2)". (p. 43). É denominado gama tonal o número de notas que um falante emite acima e abaixo da frequência fundamental. Para Behlau e Pontes (1995), a gama tonal na fala encadeada é geralmente de 3 a 5 semitons, e "a freqüência habitual do falante encontra-se no terço anterior da tessitura da voz falada". (p. 99).

O treinamento da percepção auditiva aqui sugerido baseia-se na sensação psicofísica da voz, e essa sensação é denominada *pitch*. BEHLAU e PONTES (1995) afirmam que "a sensação psicofísica relacionada à freqüência, ou seja, como julgamos um som no que diz respeito a sua altura, considerando-o mais grave ou mais agudo, depende basicamente da freqüência fundamental desse som, embora haja também influência da intensidade e da ressonância". (p. 98). Para os autores, quanto maior a frequência de um som, mais agudo o *pitch*, mas essa relação não é linear. (p. 99).

Para encontrarmos o tom habitual da fala de uma pessoa, solicitamos a ela emitir uma vogal prolongada, da forma mais natural possível. Para isso, pede-se que prolongue um bocejo ou a vogal de uma palavra.

Foi considerada para as emissões em voz grave, média ou aguda, a seguinte descrição:

Emissão grave – quando, auditivamente, percebe-se que o falante desloca sua voz para baixo do tom habitual da fala, isto é, desloca a freqüência fundamental para baixo da sua gama tonal.

Emissão aguda – quando, auditivamente, percebe-se que o falante desloca sua voz para cima do tom habitual da fala, isto é, desloca a freqüência fundamental para cima da sua gama tonal.

Emissão média – quando, auditivamente, percebe-se que o falante permanece no tom habitual da fala, isto é, não desloca a freqüência fundamental.

Para a percepção dos tons da fala a ser analisada, sugere-se o seguinte:

1. Emitir uma vogal em uma região grave.
2. Caso a pessoa não emita o som na altura *(pitch)* esperada, usa-se o recurso de imitação: propõe-se a emissão de um som e pede-se que a pessoa o reproduza até que ela desenvolva uma memória tanto auditiva quanto muscular daquela altura sonora. Na minha experiência prática, essa memória geralmente se estabelece com relativa facilidade, uma vez que importa neste exercício a percepção das três regiões vocais da voz falada – grave, média, aguda, e não a percepção nota a nota.
3. Repete-se o procedimento para exercícios com sons em alturas médias.
4. Repete-se o procedimento para exercícios com sons em alturas agudas.
5. O passo seguinte é exercitar o reconhecimento das características dessas alturas, em especial no que se refere aos significados a elas intrínsecos. Para tanto, criam-se movimentos sonoros que passem inicialmente por duas alturas, e em seguida pelas três alturas básicas em suas diversas possibilidades:

- grave/aguda - grave/média

- média/aguda - média/grave

- aguda/grave - aguda/média

- grave / média / aguda

- grave / aguda / média

- média / grave / aguda

- média / aguda / grave

- aguda / média / grave

- aguda / grave / média

Exemplos na faixa 1 do CD 4, em anexo.

6. Na sequência, associam-se os movimentos sonoros às intenções de fala:

- Afirmação, com ponto final: por exemplo, tons médio / médio / grave ou médio / agudo / grave

- Interrogação: médio / grave / agudo ...

- Exclamação: agudo/médio/ grave em curva descendente rápida

Exemplos na faixa 2 do CD 4, em anexo.

Percebe-se que a prática desses exercícios vem contribuindo para o aumento da flexibilidade vocal e para a facilitação da passagem por registros sonoros peculiares à dinâmica da voz falada.

Em especial, o ator poderá valer-se desses exercícios para o entendimento das intenções vinculadas ao gráfico melódico da fala,

potencializando a voz na construção da ação cênica. Como desdobramento desse treino, desenvolve-se especialmente a capacidade de identificação dos gráficos sonoros das diversas pontuações.

7. O mesmo procedimento deve ser feito com emissões variadas das três vogais a/ i/ u porque estas são articuladas em padrões distintos e sonoridades diferentes. A vogal / a / é articulada em região central baixa, é aberta[40]; a vogal / i / é anterior, alta, fechada e não arredondada; e a vogal / u / é posterior, alta, fechada e arredondada. Assim estaremos estimulando a articulação diferenciada do trato vocal. Para que a articulação das vogais seja exercitada em diferentes alturas, sugere-se:

/ a/ grave - / i / média - / u / aguda

/ a / grave - / u / média - / i / aguda

/ i / grave - / a / média - / u / aguda

/ i / grave - / u / média - / a / aguda

/ u/ grave - / i / média - / a / aguda

/ u / grave - / a / média - / i / aguda

Observação: essas variações podem ser reproduzidas em sentido contrário, partindo-se do registro agudo, passando pelo médio e terminando no grave.

Exemplos podem ser escutados nas faixas 3 e 4 do CD 4, em anexo.

4.2 – Exercícios para percepção das características de sonoridade das vogais

4.2.1 – Articulação das vogais em registro modal de fala com ritmo e andamento diversos

[40] No vocabulário fonoaudiológico, as vogais são classificadas em altas e baixas, dependendo da posição vertical alta ou baixa ocupada pelo corpo da língua durante a articulação do segmento vocálico, e em anterior e posterior, de acordo com a posição do corpo da língua na dimensão horizontal (para frente ou para trás) durante a articulação. Podem ainda ser classificadas em abertas e fechadas de acordo com a abertura da boca durante sua produção, e arredondadas ou não, de acordo com a forma labial de sua produção.

a) Percepção da relação entre a sonoridade das sete vogais orais do português[41] e a forma de articulação de cada uma

/ a / - / é / - / ê / - / i / - / ó / - / ô / - / u /

Essa forma de articular as vogais contribui significativamente para a inteligibilidade da fala.

b) Exercitar a construção de diálogos vocálicos rítmicos, alternando as intenções, isto é, usando apenas as vogais para sugerir tristeza, alegria, raiva, mistério, segredo, melancolia, dentre outros sentimentos internos.
c) Com bastões, bolas e balões, criar dinâmicas interativas nos planos alto/médio e baixo do espaço cênico, associando emissões vocálicas de acordo com a dinâmica corporal selecionada: rápido/lento; forte/fraco; alto/baixo; cortante/arredondado; repicado/contínuo; ascendentes; descendentes. Em cada dinâmica corporal a emissão vocálica tenderá a fluir de acordo com o movimento efetuado e com a tensão corpórea dele resultante. Os objetos indicados para o exercício têm forma, densidade e peso específicos, e isso irá interferir na forma da emissão.
d) Construir diálogos vocálicos entre os componentes de um grupo: um membro faz, por exemplo, uma construção vocálica interrogativa, e o restante do grupo dá uma resposta afirmativa, igualmente vocálica. Com essa atividade trabalha-se a escuta do grupo como um todo.

SHAFER (1992) também se refere à peculiaridade sonora de cada vogal, ressaltando a importância da percepção desse fenômeno. Para ele,

- / a / produz um som elemental e primal;
- / e / mostra-se desagradável quando sustentada;
- / i / é a mais aguda e brilhante;
- / o / sugere arredondamento;
- / u / é escura e corpulenta.

[41] Todas as línguas possuem vogais, e as especificações acústicas e articulatórias desses segmentos mudam de acordo com a língua falada. No português falado no Brasil temos sete vogais orais: /a/é/ê/i/ó/ô/u/.

Esses exercícios contribuem para a identificação da sonoridade vocálica, além de trabalharem a flexibilidade vocal com a mudança de intenções. Na prática, fazem com que o ator articule melhor a sua fala e tenha a percepção auditivo-emissiva da mudança da voz de acordo com a intenção que ele quer dar a cada palavra pronunciada em cena. Permitem também a percepção de mudanças rítmicas em frases afirmativas, exclamativas e interrogativas.

4.3 – Exercícios para percepção do movimento da altura *(pitch)* da voz falada

4.3.1 – Emissão de vogais ou exercícios vocais com vibração de língua, de lábios, e emissão de sons nasais.

Partindo-se do Dó central do teclado, emitem-se as sequências abaixo por meio de glissandos[42], em intervalos ascendentes de quarta, quinta e sexta[43], seguindo-se a escala diatônica de Dó Maior:

Dó / Fá	Dó / Sol	Dó / Lá
Ré/ Sol	Ré / Lá	Ré/ Si
Mi / Lá	Mi / Si	Mi / Dó
Fá / Si	Fá / Dó	Mi / Ré
Sol / Dó	Sol / Ré	Sol / Mi
Lá / Ré	Lá / Mi	Lá / Fá
Si / Mi	Si / Fá#	Si / Sol, e assim por diante, até uma altura confortável ao executante do exercício.

Este exercício pode ser realizado das seguintes formas:

1) Reprodução da sequência de intervalos em velocidades rápida e lenta, sem a preocupação de definir as notas intermediárias.

Exemplos no CD 4, faixas 5, 6, 7 e 8.

---

[42] Leves movimentos deslizantes da voz, que parte de uma nota inicial em direção ascendente ou descendente à nota desejada.

[43] A escolha desses intervalos deve-se ao interesse em exercitar a percepção da diferença entre o médio-grave e o médio-agudo. Pela experiência na clínica fonoaudiológica e na preparação vocal de atores, levanto a hipótese de que esses intervalos correspondem à extensão geralmente praticada na voz falada, o que merece ser verificado por meio de uma investigação cuidadosa.

2) Reprodução da sequência nos mesmos intervalos, porém descendentes.

Exemplos no CD 4, faixas 5, 6, 7 e 8.

Observação: os exercícios que estão nas faixas 5, 6, 7 e 8 foram feitos de forma ascendente e descendente em uma única tarefa, mas podem também ser realizados de maneira dissociada.

3) A reprodução dessas sequências em diferentes velocidades aumenta tanto a flexibilidade como a resistência muscular dos órgãos da fala. Para o ator, esse exercício desenvolve a percepção da diferença entre iniciar a fala na região médio-grave ou na região médio-aguda, evidenciando a intenção colocada com a escolha de cada uma dessas possibilidades, e amplia os recursos dirigidos ao movimento e à expressividade na fala cênica. Em meu trabalho na preparação de atores, percebo que muitos tendem a iniciar todas as emissões na mesma região, o que, além de tornar a fala repetitiva e previsível, muitas vezes contradiz a intenção desejada e compromete o entendimento do que se diz.

4.3.2 – Reprodução de frases

Reproduzir frases simples, iniciando a emissão na sequência de notas sugerida acima. A nota inicial é que é o foco, e não toda a sequência de notas emitidas no restante do enunciado. Assim, pode-se trabalhar tanto com frases afirmativas como interrogativas e exclamativas. Deve-se respeitar a extensão vocal do falante[44].

4.3.3 – Emissões em gramelôs

Construir gramelôs apenas com emissão de vogais e reproduzi-los com variações possíveis de mudança de registro da voz. Aqui serão emitidas todas as vogais do português, inclusive as nasais. Esses exercícios contribuem também para o entendimento do desenho sonoro da voz falada e suas respectivas intenções. Para isso, é importante escutar o resultado sonoro das emissões em gramelôs anotando a possível intenção transmitida e as visualizações criativas que vierem à mente.

[44] "Extensão vocal refere-se ao número de notas que o indivíduo consegue emitir, da mais grave à mais aguda. A extensão vocal para a fala é o número de notas usadas numa conversa espontânea". Belhau e Pontes 1995, p. 133.

Como fazer as anotações:

Tipo de gramelô construído	Intenção transmitida	Pontuação correspondente (afirmativa, interrogativa ou exclamativa)	Visualização sugerida
1) Grave-Médio-Agudo			
2) Agudo-Médio-Grave			
3) Médio- Grave-Agudo			
4) Médio-Agudo-Grave			

Observações:

- O oposto também pode ser feito: fazem-se movimentos de voz com intenções variadas, verificando-se a mudança de registro vocal em cada situação.
- Esses exercícios associam a articulação das vogais à mudança de registro vocal e contribuem para a flexibilidade de todo o trato vocal. Além disso, associar o desenho sonoro à intenção e às visualizações torna a voz mais concreta, e a musicalidade que lhe é intrínseca passa a ser repertório criativo para o ator.

4.4 – Exercícios para percepção da intensidade – *Loudness*

Segundo BEHLAU e PONTES (1995), "a sensação psicofísica relacionada à intensidade, ou seja, como julgamos um som, considerando-o forte ou fraco, recebe o nome de 'loudness'". (p. 100). Os autores comentam que "a literatura aponta como intensidade de conversação habitual 65 dB, intensidade de conversação em atuação de peças teatrais 85 dB, e intensidade máxima de grito ou projeção vocal entre 100 e 110 dB". (p. 100).

Ao ator é necessário emitir variações de intensidade de forma artística, ou seja, criar uma dinâmica e uma perspectiva de intensidade em sua voz, para que a fala tenha movimento com intenções variadas. O parâmetro intensidade é muitas vezes difícil de ser percebido quando desconectado da frequência. É comum observamos o aumento da intensidade associado ao aumento da freqüência, e variar a intensidade mantendo um mesmo tom é uma dinâmica a ser trabalhada em associação com imagens mentais. Para tanto, sugere-se utilizar os intervalos de quarta, quinta e sexta, como sugerido no item 4.3.

4.4.1 Emitir a vogal / u / o mais suave possível e ir aumentando a intensidade aos poucos. Para isso, imaginar vários círculos luminosos em volta da cabeça; o círculo mais próximo do rosto corresponde à emissão menos intensa, e o mais longe à mais intensa. Percorrer com a voz todos os círculos imaginados. Repete-se o procedimento com as notas sugeridas. Por exemplo, observe-se o exercício com intervalos de quarta:

a) Nota Dó: U _____ U

Nota Fá: U _____ U

b) Nota Ré: U _____ U

Nota Sol: U _____ U

E assim por diante.

Propõe-se o mesmo procedimento com intervalos de quinta e sexta.

4.4.2 Em seguida, faz-se a dinâmica oposta: parte-se do som mais intenso para o menos intenso.

U _____U

4.4.3 O próximo passo é iniciar a dinâmica do pianíssimo para o fortíssimo e voltar para o pianíssimo.

U_____ U _____U

4.4.4 Introduzir outras vogais ao procedimento:

u_____a

u_____é

u_____ê

u_____i

u_____ó

u_____ô

Realizar as variações possíveis com todas as vogais.

A vogal / u / é sugerida por facilitar o controle expiratório e por ser uma vogal livre, que não oferece obstrução à passagem do fluxo aéreo. Assim, iniciar o trabalho com a vogal /U/ facilita o entendimento da dinâmica de intensidade proposta.

Exemplo no CD 4, faixas 9, 10,11 e 12.

4.4.5 O mesmo procedimento pode ser realizado em grupo no espaço cênico. Procede-se da seguinte forma:

- O grupo forma um círculo – todos de mãos dadas;

- Aproximam-se o máximo que conseguirem – emitem o som mais grave que conseguirem, pois estão próximos uns dos outros;
- À medida que vão se afastando aos poucos, aumenta-se a intensidade da voz até se afastarem ao máximo e estarem em alta intensidade na mesma nota.
- A imagem que terão é da proximidade e do afastamento do grupo.

4.4.6 Fazer desenhos com dinâmica de cores fortes e suaves no chão do espaço cênico:

- Imaginar que a cor mais forte é o som mais forte, e a cor mais suave é o som mais fraco;
- Selecionar a nota e as vogais a serem trabalhadas;
- Ao percorrerem o espaço, ir mudando a dinâmica de intensidade de acordo com a cor percorrida;
- Pode-se ir variando o andamento para que a dinâmica de intensidade ocorra em associação com a velocidade de fala;
- Fazer o mesmo procedimento com sons consonantais e, por fim, com conteúdo semântico.

O trabalho de variação de intensidade propicia ao ator ganho de volume na voz em toda a sua tessitura e o entendimento de que freqüência e intensidade são parâmetros que podem, ou não, estar ligados. Com isso, o ator adquire a habilidade de aumentar a intensidade da voz sem esforços desnecessários. O exercício lhe proporciona também maior inteligibilidade da fala em emissões pouco intensas, como no sussurro, devido ao trabalho articulatório exigido pelas vogais.

4.5 – Exercícios para percepção da articulação e sonoridade da língua

4.5.1 Emissão de consoantes isoladas

Emitir o quadro consonantal apresentado abaixo, inicialmente devagar e sem a presença das vogais; introduzir as sete vogais do português,

aumentar a velocidade e criar andamentos e ritmos diversos à medida que a produção articulatória se tornar automática.

P – T – K / B – D – G

F – S – X / V – Z – J

M – N – NH

L – LH

R – r[45]

T – D – N – L – r

P – B – M

4.5.2 Experimentar outras variações;

Ver CD 4, faixas 13, 14 e 15.

Observações:

1) Este exercício foi sugerido da forma acima descrita – inicialmente seguindo-se o quadro, para depois encontrar outras possibilidades e associações – tendo em vista que o segmento consonantal apresenta particularidades quanto ao ponto e ao modo de articulação.

   A respeito disso, RUSSO e BEHLAU (1993) afirmam que "as consoantes de uma língua são geralmente descritas especificando-se a região e a maneira como se realiza a articulação do som...". (p. 37). Consideram-se três planos na cavidade oral: anterior, médio e posterior; o ponto de articulação do segmento consonantal quando emitido no plano anterior estará próximo aos lábios e será considerado anterior, e quando emitido próximo ao palato, posterior. Além disso, pronunciamos sons surdos e sonoros; orais e nasais. Sonoros e surdos quando há, ou não, vibração de pregas vocais; nasais e orais quando ocorre, ou não, passagem do som para a cavidade nasal.

[45] O símbolo R (maiúsculo) refere-se à consoante fricativa, como na palavra "Riso". Já o símbolo r (minúsculo) refere-se à consoante vibrante, como na palavra "Arara".

2) A produção dos segmentos consonantais acima indicados trabalha a favor da agilidade articulatória – o que se mostra um importante exercício para a melhora da inteligibilidade da fala, essencial no trabalho do ator. Além disso, cada segmento consonantal sugere a visualização de imagens de acordo com o resultado sonoro produzido. SHAFER (1992) coloca que "cada som evoca um encantamento". Para o autor, "os fonemas contam ao ouvinte atento uma complicada história de vida". (p. 216). Seguem-se algumas características dos segmentos consonantais, tanto articulatórias e sonoras quanto sugestões imagéticas, de acordo com SHAFER, 1992, (p. 216 - 219) e com minha experiência:

Segmento Consonantal	Características articulatórias e sonoras	Sugestões imagéticas
P – T – K	Segmentos surdos produzidos respectivamente nos planos anterior, médio e posterior	/P/ "*Pip, pop, pout*[46] combustível, cômico"; / T / "na máquina de escrever, todas as letras soam como ' T' – ttttttt". / K / "abafado, explosão subterrânea das cordas vocais".
B – D – G	Respectivos sonoros de P – T- K	/B/ - "tem corte, combustível. Agressivo. Os lábios o golpeiam." / D/ "Afinado, agressivo, golpe de língua." / G/ "gutural, impetuoso..."
F – S – X	Segmentos surdos alongáveis, produzidos nos planos anterior, médio e posterior respectivamente.	/ F / " Fricção suave de algodão ou feltro friccionado..." / S / " O fonema de mais alta freqüência". "Nos tempos das víboras e serpentes, fazia lembrar uma dessas coisas..." / X/ "ruído branco".

[46] Pip: som curto de alta frequência, sinal de rádio.
Pop: som seco, explosivo.
Pout: som plosivo, produzido pelos lábios.

		“Espectro total de freqüências de sons aleatórios.”
V – Z – J	Respectivos sonoros de V-Z-J	/ V/ “Um motor com abafador.” / Z / “Som de abelhas; som de aeronave.” /J / “Som de metal batendo em cimento. Som desgastado. Quando sustentado, jjjjj, sugere um motor que precisa de óleo.”
M – N – NH	Segmentos nasais produzidos em planos anterior, médio e posterior	/ M / “...mar calmo ...hoje motor calmo”; / N / “ O feminino de M.”; / NH / o ‘N’ com metal.
L – LH	Segmentos orais anteriores.	/ L / “ Aquoso, saboroso, lânguido. Precisa de água na boca para ser pronunciado...”. LH/ Bolha solta.
R – r	Segmento oral ruidoso e segmento oral vibrante.	/ R / Ruidoso, áspero; / r / “ trinado, sugere recorrência ou ritmo.”
T – D – N – L – r	Segmentos orais emitidos em pontos articulatórios muito próximos.	Visualizações já descritas acima.
P – B – M	Segmentos com o mesmo modo labial de articulação.	Visualizações já descritas acima.

As consoantes são segmentos produzidos com algum tipo de obstrução ou fricção no trato vocal e necessitam de ajustes rápidos com o movimento dos lábios, da língua, da mandíbula e de todo o trato vocal. Assim, os exercícios acima descritos estimulam a melhora da articulação dos segmentos consonantais e ou vocálicos da nossa língua, além de propiciarem a instalação de memória muscular e flexibilidade articulatória. Para o ator, produzir essas sequências em andamentos e ritmos variados contribui para o aumento da sua percepção auditiva da sonoridade fonêmica, o que ele pode usar na criação cênica.

4.5.3 Emissão em gramelôs com segmentos consonantais e vocálicos, pesquisando as intenções que podem estar a eles associados: alegria/ tristeza; raiva / calma; amor / ódio; euforia/ tranqüilidade; crítica / constatação; medo/ bravura; entre outras.

Ver CD 4, faixa 16.

As emissões em gramelôs para transmitir intencionalmente sentimentos diversos aguçam o ouvido para a habilidade de percepção de variações do desenho sonoro de frases e expressões. É importante que o ator construa a sequência de gramelôs inicialmente com intenções opostas, porque o desenho sonoro resultante e os ajustes vocais selecionados são igualmente opostos. Essa dinâmica ajuda no estabelecimento da memória auditiva e muscular da voz. A partir daí pode-se distanciar menos as intenções sonoras e atentar para o gráfico sonoro resultante.

4.6 Exercícios de gravação, escuta, reprodução e visualização da voz

4.6.1 Gravar as produções construídas em gramelôs e, durante a escuta, anotam-se as possíveis visualizações criativas que cada intenção sugere, fazendo uma descrição da composição física e comportamental do falante.

4.6.2 Gravar vozes de diversos falantes do cotidiano em padrão de fala automática e em conversação.

Deve-se, durante a escuta das vozes gravadas, descrever os ajustes vocais selecionados pelo falante:

- Pitch: grave – médio – agudo
- Loudness: fraco – adequado – forte
- Tipo de voz principal: normal, hipernasal, trêmula, virilizada, com ressonância oral, etc.
- Outros tipos de voz que aparecem ao longo do enunciado
- Velocidade de fala: lenta – adequada à situação – rápida
- Articulação: subarticulada – precisa – travada

- Ritmo: repetitivo – monótono – excessivamente variado – adequado ao contexto da comunicação. Deve-se atentar para a presença e o objetivo das pausas ao longo do discurso
- Respiração: regular – irregular – profunda – superficial – curta e rápida – bloqueios respiratórios
- Outras observações

A escuta de fala automática permite a percepção da voz articulada, sem a interferência do conteúdo semântico da palavra. Dessa forma, a identificação do falante pelas características melódicas e sonoras da voz e a escuta de conversação possibilitam traçar os marcadores vocais de populações distintas.

O mundo atual expõe o homem a uma série de padrões e modelos vocais, e escutar esses referenciais amplia o despertar para as possibilidades sonoras da voz. Ouvimos vozes de diversas fontes, seja pelo contato interpessoal, pelo rádio, televisão, telefone, no cinema, entre outras. Cada estilo e ou situação de comunicação tem marcadores vocais característicos. Exemplo típico é a voz de operadores de telemarketing, que, apenas ao dizerem “eu gostaria de falar com”..., o ouvinte já identifica tratar-se de venda de produto ou serviço.

O mesmo ocorre em diversas situações de comunicação no mundo contemporâneo. Identificamos vozes de políticos, pastores religiosos, locutores, jornalistas e de atores de televisão e cinema. Em todos esses exemplos, os marcadores vocais são identificáveis se abrirmos nossa escuta para percebê-los. Devemos lembrar que pode o ator utilizar determinado marcador vocal na sua criação, e aqui temos uma via dupla. De um lado, habilitar o ouvido para essa percepção nos faz ter melhor entendimento do mundo vocal contemporâneo, e podemos utilizá-lo a favor da arte. Por outro, pode o ator cair na armadilha de fazer uso de caricaturas e clichês vocais, colocando sua criação em um lugar comum. Entretanto, penso que num primeiro momento a percepção e o uso da caricatura vocal contribuem para o entendimento auditivo e para a emissão dos padrões vocais, pois esses dois aspectos são facilmente identificáveis nos clichês vocais.

4.6.3 – Gravação e escuta de vozes de personagens infantis de desenhos animados e de teatro de bonecos

Auditivamente é mais fácil perceber vozes que expressam uso exagerado de um dos ressonadores ou que apresentem saltos de registro. São essas as características vocais marcantes nesses tipos de personagem. Normalmente, ocorre o seguinte: um ressonador é selecionado, e a voz permanece sempre nesse registro, sem a presença de desenhos vocais marcantes, ou são escolhidos dois ajustes vocais de base e a voz transita por eles, caracterizando uso divergente de registro. A escuta desses padrões vocais propicia ao ator identificar inicialmente características vocais pela audição, para posteriormente reproduzi-las, recriando-as na representação teatral.

Exemplos na faixa 20 do CD 1 e no CD 3, em anexo.

Sugere-se anotar o tipo de ressonador e registros vocais utilizados, a intenção transmitida e as visualizações criativas que vierem à mente. Para tanto, propõe-se a tabela a seguir:

Tipo de ressonador ou registros utilizados	**Intenção transmitida**	**Visualização sugerida**
Ressonador escolhido -		
Alternância de registro - do grave para o agudo		
Alternância de registro - do agudo para o grave		
Alternância de registro – do médio para o agudo		
Alternância de registro – do médio para o grave		

4.6.4 – Criar “falas” de personagens infantis e mudar de registros de voz, como na estratégia número 1. Inicialmente, sugere-se selecionar dois registros antagônicos e, em seguida, utilizar os três registros da voz.

4.6.5 – Gravação e escuta de clichês e caricaturas vocais do cotidiano

Ouvir vozes de operadores de telemarketing, pastores religiosos, telejornalistas, políticos, radialistas, militares, idosos, crianças, bêbados, entre outros. O universo vocal a ser pesquisado dependerá do interesse do ator e da pesquisa vocal de que necessita. Durante a escuta das vozes gravadas, descrever os ajustes vocais utilizados pelo falante:

- Pitch: grave – médio – agudo
- Loudness: fraca – adequada – forte
- Tipo de voz principal: normal intensa, com ressonância oral, hiponasal, soprosa etc
- Outros tipos de voz que aparecem ao longo do enunciado
- Velocidade de fala: lenta – adequada à situação – rápida
- Articulação: subarticulada – precisa – travada
- Ritmo: repetitivo – monótono – excessivamente variado – adequado ao contexto da comunicação. Atentar para a presença e o objetivo das pausas ao longo do discurso.
- Respiração: regular – irregular – profunda – superficial – curta e rápida – bloqueios respiratórios
- Outras observações, como: uso de interjeições, vocabulário característico, tipo de discurso, dentre outras;

Por imitação, reproduzir padrões vocais e construir visualizações de cenas inspirando-se no padrão vocal escutado.

No anexo 4, encontra-se um protocolo minucioso de Observações Vocais.

A escuta de muitas vozes do mesmo universo faz com que o ouvido perceba os marcadores vocais característicos da população pesquisada. Portanto, se falar rápido for característica marcante de uma determinada população, é essa característica que irá saltar aos nossos ouvidos. Assim, cada universo pesquisado tem um marcador vocal que se sobressai e que pode ser recriado pelo ator de forma pessoal e criativa.

4.6.6 – Gravação e escuta de exemplos do universo vocal cotidiano

Durante a escuta das vozes, sugere-se anotar os ajustes vocais selecionados, como no exercício anterior, e as intenções intrínsecas do discurso. A seguir, propõe-se visualizar os aspectos físicos e comportamentais do falante, registrando e armazenando essas informações. Finalmente, através da estratégia de imitação, deve-se reproduzir os padrões vocais escutados.

Estamos rodeados por um universo vocal amplo, e a forma como as pessoas usam os ajustes e definem a interpretação e a intenção vocal depende de uma série de fatores. Dentre eles, citam-se o contexto, as circunstâncias vividas, a relação entre quem fala e quem ouve, seu estado de humor, estado de saúde, sua formação cultural e sua condição socioeconômica.

Inferimos uma série de interpretações do estado de espírito do falante, de acordo com a musicalidade e os ajustes percebidos; isso vai depender do grau de ampliação da escuta e do imaginário do ouvinte, além da forma como ele identifica a música da fala. Se atentarmos para o padrão de emissão de pessoas alegres, com raiva, tristes, entre outros estados emocionais, perceberemos que em cada situação existem determinados marcadores vocais que sugerem uma determinada visualização do falante e do seu estado de espírito. Portanto, gravar vozes e ouvir o conteúdo gravado é uma forma de ampliar a escuta e estimular a visualização criativa. O próximo passo é associar o que se ouve ao que se vê. Pode-se, com isso, relacionar o tipo de emissão vocal e a intenção desejada à ação física e ao gesto facial.

Sugere-se, para tanto, observar as seguintes ações envolvidas na fala, isto é, sinais de comunicação que reforçam, substituem ou contrariam a fala:

- Expressões Faciais
    a) Movimento das sobrancelhas
    b) Olhares – direção e duração do olhar
    c) Sorriso
- Gestos (Observar se reforçam ou substituem a fala)
    a) Com as mãos
    b) Com a cabeça
- Postura e Orientação Corporal
    a) Movimentos e inclinações do corpo

b) Ocupação do espaço

c) Proximidade – distância e toque

- Falta de expressividade corpóreo-facial.

Para o ator, essas observações contribuem para o entendimento de que o mecanismo da fala é associado às expressões corpóreo-faciais e que estas fortalecem e complementam a comunicação.

4.6.7 – Gravação de vozes alteradas

Utilizar o mesmo protocolo de observação sugerido anteriormente e acrescentar os seguintes itens:

- Desvios vocais observados
  a) Tremor
  b) Nasalidade excessiva
  c) Tensão e esforço
  d) Soprosidade exagerada
  e) Voz entrecortada
  f) Voz pastosa ou arrastada

Pela estratégia da imitação, reproduzir os desvios observados, em grau leve.

Existem alterações do padrão vocal e vozes ditas patológicas que podem representar para o ator um arquivo sonoro de vozes alteradas. Ouvir esses desvios e identificá-los auditivamente, construindo imagens mentais do falante e de sua forma de falar, podem também contribuir para a percepção auditiva da corporificação da voz. Isso porque, ao ouvirmos padrões alterados de fonação, começamos a entender fisiologicamente as estruturas que devem estar ativas na fonação e a reconhecer aquelas cujo emprego não é saudável para a voz.

Esse tipo de pesquisa é relevante para despertar a consciência auditiva da voz, pois em emissões cênicas pode o ator passar a perceber a forma de produzir a sua fala sem danos ao aparelho fonador. Além disso, as vozes patológicas sugerem imagens distintas, pois o estado de saúde vocal do interlocutor desloca o ouvinte para outro

mundo imaginário, também existente. Em alguns momentos de cena, é pertinente o uso de desvios vocais para transmitir estados alterados de saúde ou de consciência.

4.6.8 – Escuta de trechos de cenas

Outra forma de estimular a formação de imagens mentais por meio da escuta e estimular a escuta para visualização de imagens mentais seria a construção de um enredo que resultasse apenas da escuta de uma cena, ou seja, descartando o sentido visual e dilatando o ouvido para as ações verbais. Ao ouvirmos ações verbais, inúmeras imagens são construídas em nossa mente. Ou seja, essas imagens representam a forma como visualizamos as ações físicas dos personagens, as possíveis expressões faciais, o seu grau de tensão corpórea e interior, o figurino utilizado, o tipo de iluminação e o cenário onde a ação cênica ocorre, além de poderem traduzir prováveis conteúdos interiores desses personagens. Exemplificando: propõe-se a escuta de uma mesma cena, realizada em momentos distintos e por atores diferentes. É possível que o processo de criação de imagens sobre a cena seja diferente na escuta de cada representação, pois o som da voz e as ações vocais dos atores são únicos em cada atuação analisada. Podemos, então, armazenar arquivos de visualizações obtidos com a escuta da sonoridade da voz e usar essas construções visuais na criação, tornando a audiovisualização um processo ativo. Assim, o repertório de visualizações será ampliado, contribuindo para novas criações cênicas.

A respeito disso, vale comentar que, segundo KNÉBEL (2000), Stanislavski propunha aos seus atores "treinar as visualizações de momentos isolados do papel, acumular pouco a pouco essas visualizações, criar lógica e, consequentemente, um 'filme do papel'". (p. 72). Criar esse "filme" do papel, a partir de um estímulo sonoro vocal, é colocar a voz como elemento ativo, que desperta emoções e recordações, sentimentos, associações e cria imagens mentais.

A mesma autora diz que, quando na vida recordamos algum acontecimento que nos tenha impressionado, o reconstruímos mentalmente com imagens, com palavras ou com ambas as possibilidades. Em suas palavras:

> Nossa representação do passado sempre é complexa e freqüentemente multifocal: ora ressoa em nossos ouvidos uma entonação que alguma vez nos surpreendeu, como se a tivéssemos ouvido faz um segundo, ora recordamos uma idéia que nos impressionou, contada por alguém. (*Ibidem*, p.72).

Afirma ainda que nessa capacidade da mente humana apóia-se o pensamento de Stanislavski sobre imagens. Para o mestre russo, a visualização dá suporte e enriquece a ação verbal, de modo que deveria o ator fixar seu texto tendo como base as imagens criadas em sua mente. A mera repetição, sem criação de imagens, torna o texto árido e sem vida. Nesse sentido, ele diz:

> A aspiração do ator a criar um "subtexto ilustrado" inevitavelmente põe em efervescência sua imaginação, enriquecendo constantemente o texto do autor com mais e mais novos traços criativos, pois nossa capacidade de assimilar imagens é ilimitada, e, quanto mais nos concentremos em um fato concreto, mais chegaremos a saber dele. (STANISLAVSKI apud KNÉBEL, 2000, p. 77).

Portanto, a audiovisualização, além de ser um elemento técnico que estimula a criatividade, transforma as imagens em oralidade. Seduzir oralmente o interlocutor não é tarefa fácil, e o segredo dessa sedução parece estar ligado à capacidade de projetar para o ouvinte as imagens construídas na mente, ou seja, transformar imagem em ação. Imagem e ação transmitidas pela voz e pela palavra são o alicerce da ação vocal.

Para que a ação vocal se estabeleça em cena, as palavras precisam ser emitidas com o movimento sonoro contaminado pelo movimento das visualizações. Essa associação dá vida às palavras e flexibiliza todo o aparato corporal do ator, tornando a voz material concreto de criação. Para isso, tanto o desenvolvimento da habilidade de percepção auditiva dos parâmetros da voz quanto a capacidade de visualização da voz, com o objetivo de efetivar a apropriação dos parâmetros vocais e estimular a imaginação ativa, devem associar-se à percepção de movimento sonoro da voz e ao conhecimento do manejo do trato vocal.

Há uma dinâmica básica na arte de falar, e a escolha consciente dos parâmetros da voz constitui essa base. Ouvir possibilidades sonoras e compreender a relação entre o parâmetro escutado e as imagens que esse procedimento traz à mente constitui um

material básico para criação vocal. Organizado de acordo com o objetivo da ação vocal, esse material pode ser usado na composição de partituras vocais.

A visualização criativa que provém da musicalidade da voz ou mesmo da associação com a semântica da palavra precisa obedecer a uma lógica de construção e ação. O objetivo desse tipo de audiovisualização é a dilatação da escuta e a criação de imagens com o propósito de ampliar o repertório de ações cênicas e dramatúrgicas do ator, obedecendo-se as regras de construção de uma ação. É necessário, por isso, estimular a visualização contínua da ação, durante a qual deve haver princípio, meio e fim tanto nas ações exteriores como interiores.

4.6.9 – Exercício de visualização criativa de vozes escutadas

Construir um repertório de visualizações criativas a partir da escuta de vozes. Anotar as imagens construídas mentalmente sobre os aspectos físicos e emocionais do falante e sobre o ambiente físico em que este está inserido.

4.6.10 – Gravação, escuta e audiovisualização criativa de música instrumental

Visualizar imagens por meio da escuta de músicas instrumentais também é muito pertinente para a dilatação do ouvido criativo. Os elementos e os recursos musicais são semelhantes aos parâmetros da musicalidade da voz humana e, assim sendo, estimularão também a organização das ideias e das imagens pela atenção ao padrão melódico, harmônico e à dinâmica sonora escutados. Como na música, a voz possui estruturas comuns que podem ser organizadas de forma consciente pelo ator, que as utiliza na ação vocal e na construção de partituras vocais.

Música instrumental de vários estilos pode ser objeto de escuta para que se construam visualizações com base nos parâmetros sonoros musicais. Ampliar a escuta desses parâmetros associando as prováveis visualizações a que a dinâmica sonora nos remete habilita o ouvido para a percepção do que há de subtexto no discurso musical. Essa possibilidade pertence também à voz humana, e num segundo momento podemos estimular a escuta de músicas vocais para a criação de imagens mentais visando à ampliação do repertório criativo, como sugerido acima em relação à escuta da voz falada cênica.

BEHLAU e ZIEMER (1998) colocam que “precisamos compreender a audição em dois níveis: como sentido que fornece *feedback* de nossa voz, sendo portanto um dos apoios para uma produção vocal natural e equilibrada, e como instrumento de análise das dimensões não-físicas da voz”. (p. 88). Assim, compreendemos que a atenção auditiva deve ser focada inicialmente nos elementos sonoros da voz, ou seja, nos parâmetros da voz. Ouvir e perceber o que é agudo, o que é grave, o que é intenso, o que é rápido, o que é ressonância posterior, o que é alterado etc. Num segundo momento é preciso atentar para o discurso psicoemocional intrínseco a cada emissão, visualizando o interlocutor, seu estado de espírito e o provável enredo da cena. Aqui entra a capacidade de visualização criativa da voz, o que vai depender do imaginário de cada um e da forma como interpreta a musicalidade da fala.

4.7 – Atividades realizadas no Laboratório de Voz

Além da possibilidade de audiovisualização criativa e corpórea da voz, temos um valioso recurso da Fonoaudiologia capaz de transformar a sonoridade vocal em imagens gráficas visuais: o Laboratório de Voz. Dentre os inúmeros programas de laboratório de voz existentes no mercado, *o Speech Pitch* e o *GRAM* parecem ser os mais indicados ao uso pelo ator. Isso porque, além do fácil acesso e reprodução, pois estão disponíveis na internet, possibilitam o treinamento de habilidades vocais de real interesse para o ator. Esses programas permitem enxergar de forma concreta o fenômeno vocal.

Em síntese, na clínica fonoaudiológica usamos dois procedimentos para análise da voz: a análise perceptivo-auditiva e a análise acústica. A primeira é um procedimento subjetivo e soberano, e no capítulo anterior já dissertamos aqui sobre a importância da ampliação da percepção auditiva. A análise acústica, por sua vez, é objetiva, feita com programas computadorizados. VIEIRA, BIASE e PONTES (2006) colocam que

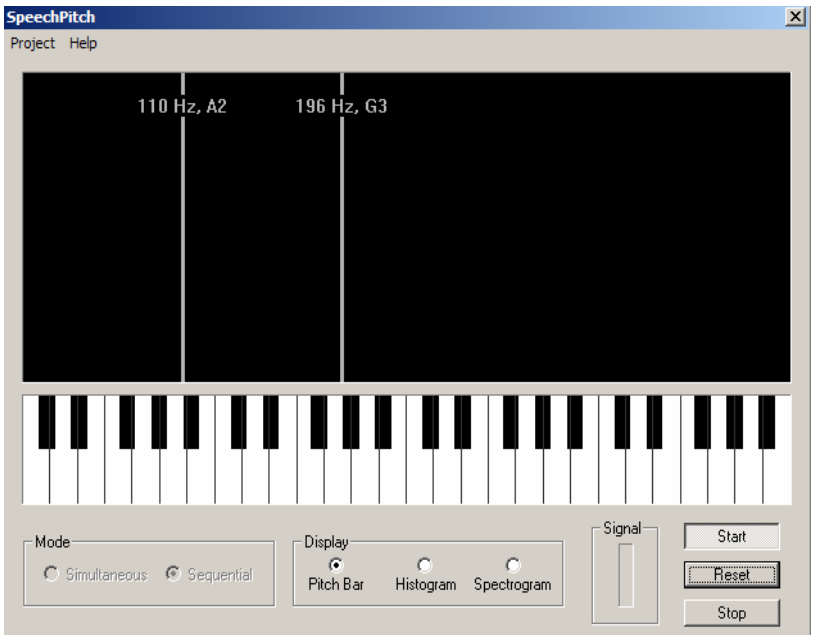
> o uso da análise acústica da voz vem se expandindo e se democratizando a partir dos anos 90. Com o surgimento de programas comerciais acessíveis, e mais recentemente os programas encontrados gratuitamente na internet, muitos estudos começaram a ser feitos pela comunidade científica com o objetivo de identificar padrões e características acústicas que diferenciam os diversos tipos de voz. (...) Porém, a análise clínica perceptivo-auditiva não deixou de ser

> utilizada na avaliação vocal, sendo a avaliação acústica um complemento. (p. 174)

No caso do ator, essa ferramenta pode complementar a percepção auditiva da voz falada. E cabe enfatizar que, ao se propor também a utilização da percepção visual como instrumento de leitura do fenômeno vocal, não se pretende, de modo algum, substituir ou diminuir a importância da percepção auditiva. Pelo contrário, o desenvolvimento da percepção auditiva continua sendo o maior objetivo. Nesse sentido, as estratégias de visualização da voz vêm a serviço do aprimoramento da audição, ou seja, são propostas para atuar a favor da percepção auditiva, e não em contraposição a ela.

4.7.1 – *Speech Pitch*

O *Speech Pitch* mostra objetivamente ao falante a frequência fundamental e a gama tonal da sua voz; e mais: a espectrografia armazena partituras vocais que podem integrar um arquivo sonoro a ser usado na criação artística. Há nesse programa uma tela que apresenta uma extensão do piano, conforme a figura a seguir:



Ao acionarmos uma das teclas desse piano, aparece na tela uma linha azul, e se emitirmos uma nota musical surge no visor uma linha verde. É possível operar o teclado de dois modos:

- Simultâneo: aciona-se a tecla de uma nota musical simultaneamente à entrada do sinal de áudio da voz. Esse recurso permite uma comparação auditiva imediata, trabalhando-se a discriminação, percepção e a memória auditiva associadamente à visão da barra que a nota musical e a voz criam.
- Sequencial: Alternam-se a entrada do sinal da voz e o acionamento da tecla do piano. Ao tocarmos a tecla do piano, desaparece a linha verde do sinal de voz; e quando emitimos vocalmente a nota musical, desaparece a linha azul referente à tecla do piano. Assim, esse recurso permite trabalhar a memória auditiva das notas musicais.

No display do teclado temos as opções: *Pitch bar* – barra de frequência; histogram – histograma; e spectrogram – espectrograma. A opção *pitch bar* dá acesso às barras verdes ou azuis referentes à emissão vocal ou à tecla musical acionada. O histograma mostra a gama tonal utilizada durante uma leitura ou fala espontânea. Com o espectrograma pode-se ver os harmônicos da voz, dentre outras características a serem tratadas quando nos referirmos ao programa *Gram*.

Seguem-se algumas sugestões para a utilização do programa *speech pitch* pelo ator, em exercícios que, em especial, desenvolvem a habilidade da afinação, pois, ao lado da percepção auditiva, temos a percepção visual, por meio das linhas verde e azul, que contribuem para que o ator tenha a certeza da altura do som emitido:

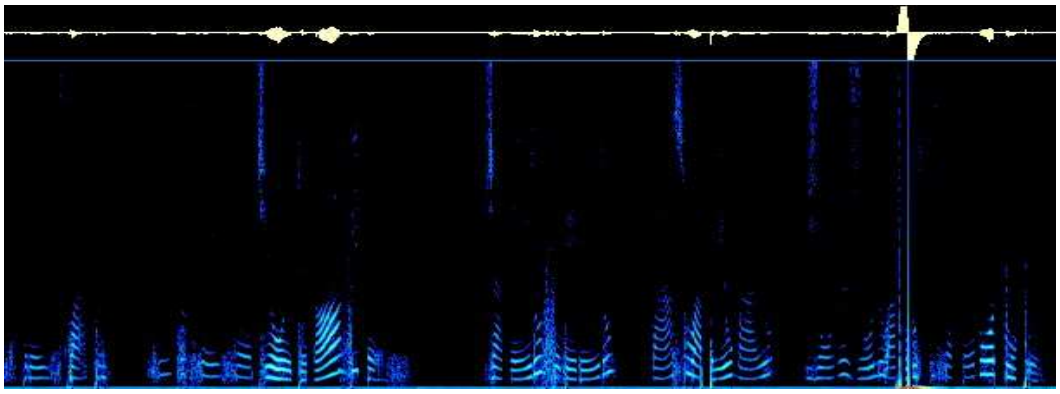
- Emitir com a voz a nota dada pelo teclado, simultaneamente. Para isso, as linhas verde e azul devem estar unidas.
- Emitir a voz uma oitava acima ou abaixo da nota do teclado.
- Emitir a voz uma quarta, uma quinta ou uma sexta acima da nota do teclado.
- Tocar uma nota no teclado e, após desaparecer a linha azul referente a essa nota, tentar reproduzi-la com a voz buscando colocar a linha verde no mesmo lugar.
- Cantar escalas ascendentes e descendentes acompanhando o traçado verde da voz.
- Cantar uma nota e depois procurá-la no piano.

Esses exercícios, dentre outros a serem criados, permitem desenvolver habilidades vocais principalmente no que se refere à dinâmica de altura. Ter extensão vocal e flexibilidade na dinâmica da altura é fundamental para o ator, que necessita transmitir inúmeros conteúdos internos dos personagens representados. É importante ressaltar que para utilizar esses programas é preciso ter conhecimento vocal, uma orientação adequada e treino, para que abusos vocais sejam evitados.

4.7.2 O *GRAM* – Espectrografia Acústica

Trata-se de um programa de gravação de voz com recurso para visualização da voz em tempo real, através do gráfico espectrográfico resultante da emissão.

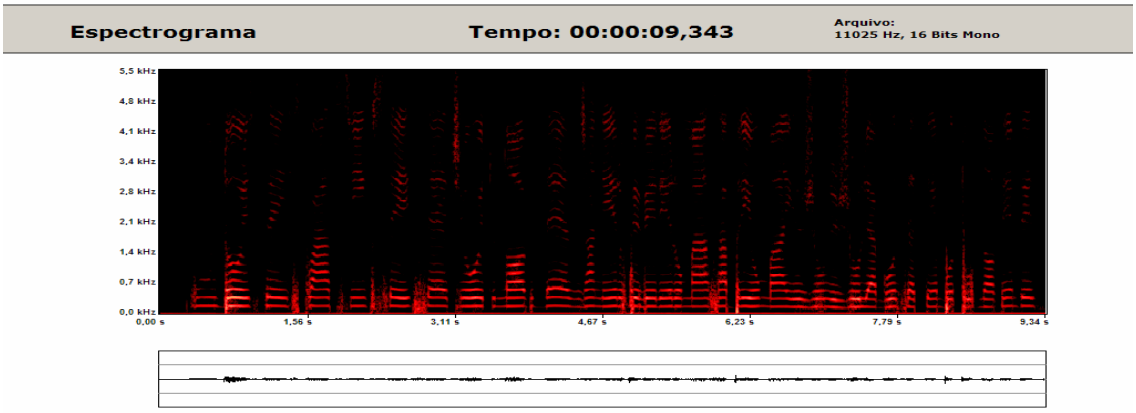
Tela do programa Gram, que mostra a distribuição harmônica de uma emissão de fala



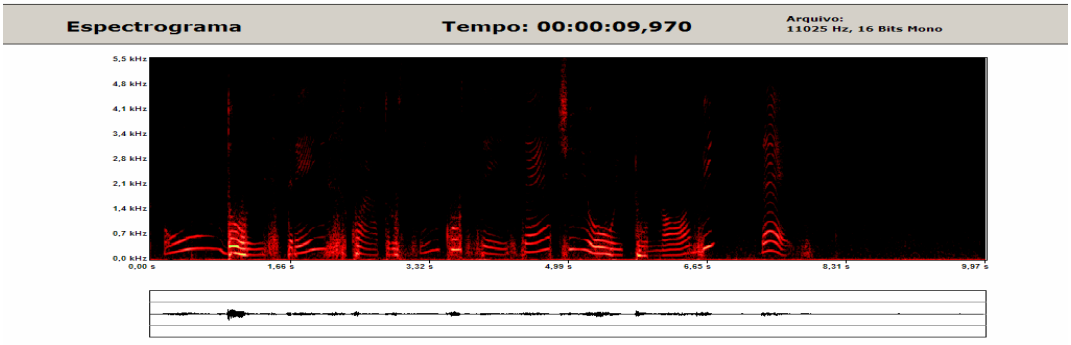
Todas as estratégias de gravação aqui citadas podem ser armazenadas nesse programa e escutadas em tempo real, em associação com o desenho gráfico correspondente, quando for esse o objetivo. Nessa etapa da estimulação perceptivo-sonora visual, o fenômeno da audiovisualização se afasta do imaginário e se aproxima de uma audiovisualização concreta dos aspectos físicos e sonoros da emissão vocal. Essa possibilidade concretiza a voz como fenômeno físico, e a criatividade pode também ser explorada pelo viés das artes plásticas, pois o gráfico correspondente à emissão tem um desenho característico.

Seguem-se algumas considerações a respeito do desenvolvimento de habilidades fonatórias e auditivas propiciadas pelo uso do espectrograma em atividades de visualização gráfica da voz no *Gram.*

Ao observar graficamente nossas emissões vocais, passamos a “enxergar” a voz, identificando visualmente nossa produção sonora. Enxergamos também emissões sonoras sutis que, num primeiro momento, não reconhecemos pela percepção tátil cinestésica vocal e pela percepção auditiva. Portanto, cabe reiterar, a espectrografia também é uma ferramenta para a ampliação da escuta do ator, pois os gráficos auxiliam na visualização do fenômeno da voz e ampliam a capacidade de escuta, estimulando a habilidade vocal-auditiva. Pequenas nuances vocais podem ser vistas, e qualquer mudança na seleção dos parâmetros de voz pode ser percebida tanto auditiva quanto visualmente. Um exemplo é a produção, pelo ator, de uma fala monótona, sem inflexões, e que auditiva e cinestesicamente ele não consegue perceber. Veja abaixo o gráfico correspondente a esse tipo de atuação: o traçado dos harmônicos apresenta-se uniforme, e as linhas retas resultantes são características de emissão sem colorido vocal.



Já o gráfico correspondente à emissão de fala que apresenta modulação vocal caracteriza-se pelo traçado harmônico que sugere movimento ondular. Veja abaixo a configuração de subida e a descida das linhas ao longo do enunciado.



Ao analisar os gráficos acima, o ator consegue enxergar a presença ou a ausência de desenho vocal e pode ver e ouvir a sua produção simultaneamente. Dois canais sensoriais estariam sendo estimulados e seria ampliada a habilidade de manejo auditivo-vocal dos parâmetros da voz do artista.

Ressalta-se que são necessários ao ator alguns conhecimentos teóricos sobre a fisiologia da voz e seus aspectos acústicos, bem como treino em análise dos traçados gráficos obtidos com a emissão vocal. Uma vez que esses recursos não fazem parte do instrumental cotidiano do ator e nem de sua formação, cabe, nesta pesquisa, sugerir a inclusão, na grade curricular de sua formação, de disciplinas que embasem o uso adequado dessas ferramentas, bem como a transposição dessa prática para o seu mundo auditivo-criativo. Nesse aspecto, como ponto de partida para entender o funcionamento da espectrografia, há que se conhecer sobre física do som e sobre aspectos anatômico-fisiológicos da produção da voz, além de compreender os conceitos relacionados à produção vocal. Para tanto, este estudo se propõe a contribuir, apresentando algumas considerações sobre o tema.

SEBASTIAN (1986) define som como “o movimento vibratório que tem lugar quando se colocam em movimento certos corpos elásticos, lâminas, varetas, membranas e cordas, e que se transmite pelos corpos sólidos, líquidos ou gasosos”. (p. 33). A propagação do som ocorre devido a um movimento vibratório de vai e vem, e esse movimento que se expande em uma direção é a onda sonora. Por sua vez, RUSSO e BEHLAU (1993) dizem que “as dimensões ou atributos da onda sonora estão relacionadas às qualidades: altura, intensidade e o timbre, embora esse último seja uma qualidade não do som, mas da fonte sonora que o produziu”. (p. 33). As autoras definem esses termos da seguinte forma:

- Altura: “qualidade relacionada à freqüência da onda sonora que, por sua vez, nos permite classificá-la em uma escala que varia de grave a agudo.” (*Idem*)
- Intensidade: “é uma qualidade relacionada tanto à amplitude da onda sonora quanto à sua pressão efetiva e sua energia transportada, permitindo-nos classificá-la dentro de uma escala que varia de fraco à forte.” (*Idem*)
- Timbre: “não é uma qualidade do som, mas sim da fonte sonora. Através dele podemos diferenciar, por exemplo, a mesma nota musical emitida por

> instrumentos diferentes, graças à contribuição das diversas freqüências harmônicas de que se compõe um som denominado complexo.” (*Idem*)

Pode-se dizer, então, que som é vibração, e que vibração é o movimento repetido de vai e vem de um corpo. Lembramos que as vibrações iniciais são de grande amplitude, significando que os movimentos de vai e vem são relativamente amplos. A amplitude reduz-se até que a movimentação cesse por completo. O que escutamos como som é a resposta do ouvido humano às vibrações do meio ao nosso redor. A faixa de audibilidade humana vai de 20 a 20000 Hz. É necessário lembrar que, ao ouvirmos um som, experenciamos uma sensação que podemos relacionar com a nossa vida, seja essa relação material ou emotiva.

BORDEN e HARRIS, in Behlau, 1996, esclarecem que a vibração da onda sonora pode produzir um tom puro ou pode gerar um tom complexo que se caracteriza pela soma de tons e de harmônicos. Dificilmente ouve-se um tom puro na natureza; os tons puros têm uma só freqüência de vibração, sendo o resultado de uma vibração que se repete. Já nos tons complexos há mais de uma frequência de vibração. Existem dois tipos de sons complexos: os que se repetem (sons periódicos) e aqueles cuja vibração é casual e que não se repetem (sons aperiódicos).

BEHLAU (1996) define alguns conceitos referentes à acústica da voz e esclarece as propriedades inerentes à fisiologia da voz e do trato vocal:

- Tom puro: apresenta apenas uma freqüência, resultante de um movimento harmônico simples.
- Tom complexo: tem mais de uma freqüência de vibração, quais sejam, sons complexos que se repetem (sons periódicos) e sons complexos cuja vibração é casual e por isso não se repetem.

No que se refere à voz, podemos dizer que as vogais são sons quase periódicos, pois existe uma variação na repetição; se a repetição fosse exatamente periódica, ouviríamos uma voz robótica. Já as consoantes são sons complexos aperiódicos.

As vibrações complexas periódicas produzem sinais cujas freqüências componentes são múltiplos inteiros da frequência mais grave dessa série (harmônicos),

ou seja, da frequência fundamental. Harmônicos são múltiplos inteiros da frequência fundamental, produzidos simultaneamente a esta pelas Pregas Vocais.

Uma forma inteligível de som é a voz, que é produto de excitação (fonte) e dos efeitos ressonantes do trato vocal (filtro). Na voz humana, a frequência fundamental é determinada pelo número de ciclos das Pregas Vocais por segundo. Portanto, frequência fundamental é o resultado natural do comprimento das pregas vocais. Qualquer ajuste fonatório que reduza os ciclos glóticos vai reduzir a frequência fundamental; e qualquer ajuste que amplie os ciclos glóticos vai ampliar a frequência fundamental. A voz humana ainda é capaz de produzir modulações ordenadas em torno da frequência fundamental, sendo essa modulação denominada *vibrato*. Por sua vez, uma modulação desordenada gera o tremor vocal.

Veja que o traçado característico do vibrato é a presença de harmônicos ondulados em algum trecho do enunciado.

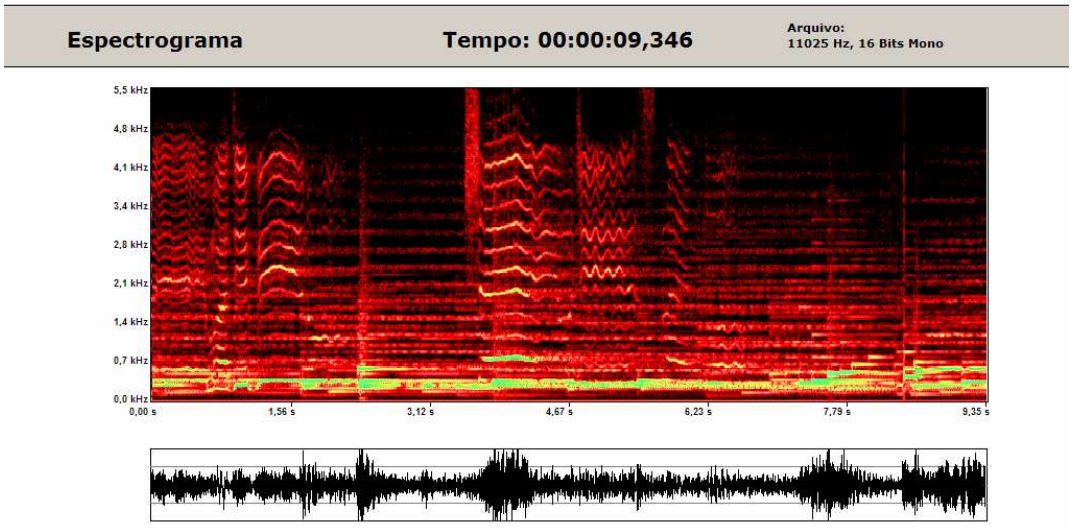


Gráfico mostra produção vocal com orquestração ao fundo

Para a autora, a voz pode ser gerada de dois modos:

a) Com sons vocálicos – sons quase periódicos, que excitam o trato vocal e se constituem de uma freqüência fundamental e uma série de harmônicos: /a/

/e/ /ê/ /i/ /o/ /ô/ /u/ – Para cada vogal emitida temos um desenho espectrográfico característico, devido à configuração de seus formantes[47].

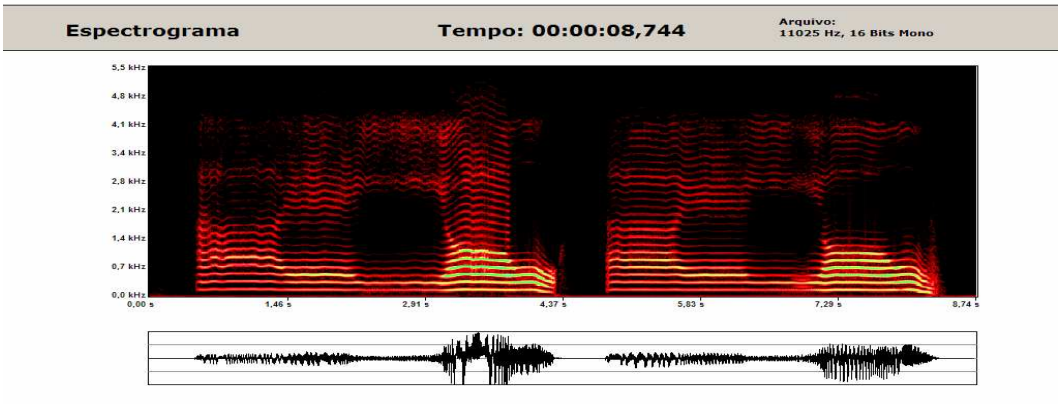
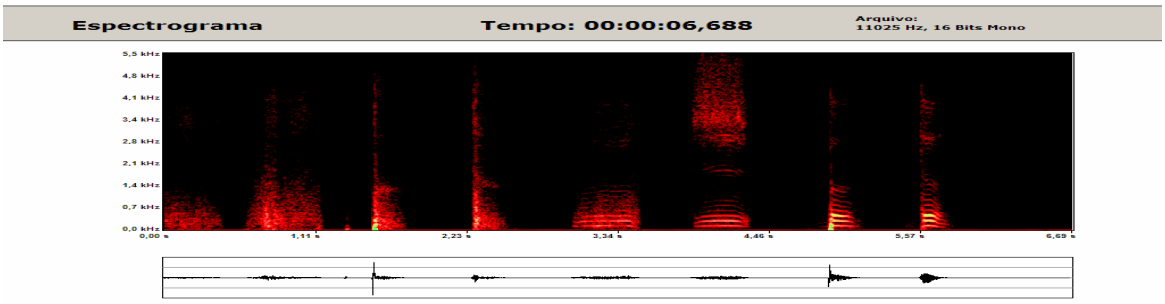


Gráfico mostra a emissão em sequência das vogais a/e/i/o/u. A tarefa de fala foi realizada duas vezes.

b) Com sons consonantais – o trato vocal produz sons aperiódicos, ou seja, ruídos gerados em inúmeras fontes friccionais situadas em diferentes regiões. As consoantes apresentam zonas de incremento de energia (não acionam fonte glótica e não apresentam padrão harmônico sobreposto – consoantes surdas) ou zonas de alta intensidade (têm padrão harmônico sobreposto quando a fonte glótica está acoplada à fonte friccional – consoantes sonoras). Tomemos como exemplo as consoantes surdas /s/ /f/ /p/ /t/ e suas correspondentes sonoras /z/ /v/ /b/ /d. Veja os gráficos abaixo.



[47] Formantes do som são grupos de harmônicos amplificados ao longo do trato vocal de acordo com a facilitação ressonante do trato vocal. Os formantes são determinados pela articulação do som e pela configuração geométrica tridimensional das estruturas que compõem o trato vocal. Recorte da apostila 3, do CECEV: BEHLAU;MADAZIO e PONTES. *Avaliação de voz.* 2º reimpr.São Paulo, CEV, 2000. p.115.

O gráfico acima mostra a emissão dos fonemas surdos S/F/P/T e suas correspondentes sonoras Z/V/B/D. Veja que nas emissões sonoras há sobreposição harmônica.

As características acústicas das vogais são geradas pela ação das propriedades de ressonância do trato vocal (filtro) e interagem modificando o conteúdo acústico do tom quase periódico produzido pela laringe (fonte).

O som produzido, que se origina na glote, viaja pelo trato vocal e é modificado pelo fenômeno de ressonância, que consiste na amplificação de certas regiões do som e no amortecimento de outras. As frequências, que serão amplificadas ou amortecidas, dependem das características de cada ressonador e são denominadas frequências naturais de ressonância. As frequências naturais de ressonância condicionam-se ao tamanho, à forma e ao material de que é constituído o sistema. O trato vocal humano, em forma de cilindro e retificado, mede em torno de 17 cm de comprimento e 4 cm de diâmetro em posição neutra, com a língua apoiada no assoalho da cavidade bucal. Para tal configuração, são estas as frequências de ressonância: 500, 1500 e 2500 Hz. O trato vocal humano é passível de alterações em sua geometria tridimensional, e de acordo com a modificação esses valores mudam.

Os formantes dependem da vogal produzida, das características anatômico-fisiológicas e do treinamento vocal. Os valores dos formantes equivalem às frequências naturais de ressonância do trato vocal na posição articulatória específica da vogal emitida. Como dito acima, na posição neutra os valores são 500, 1500 e 2500. É a relação existente entre F1 (formante 1) e F2 (formante 2) que identifica a vogal emitida, e não seus valores absolutos, que variam de indivíduo para indivíduo. Portanto, a identidade das vogais é dada pelos formantes 1 e 2, apesar de possuirmos infinitos formantes. O formante 1 é dado pelo grau de abertura da vogal, ou seja, pela abertura da boca, pelo abaixamento da mandíbula e pelo deslocamento da língua no plano vertical. O formante 2 é dado pelo grau de anteriorização da língua no plano horizontal, ou seja, pela ampliação ou constrição da faringe. (Behlau 1996).

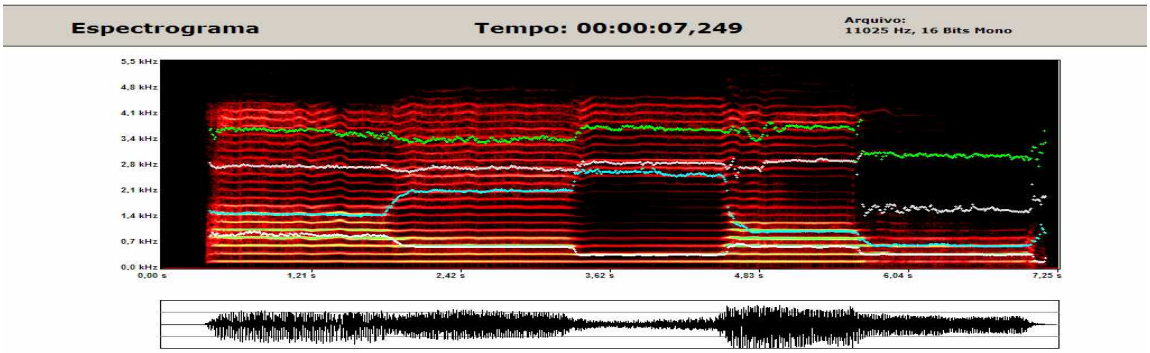


Gráfico mostra a configuração dos formantes das vogais a/e/i/o/u/.

Em cantores e atores são encontradas características acústicas de formantes que não encontramos em falantes cotidianos. O que é denominado formante do cantor e do ator é característico desses profissionais. O formante do ator e do cantor aparece acima de 3.000Hz (F3 e F4) e confere à voz audibilidade sobre ruído, ou seja, apesar de haver uma orquestra inteira tocando, a voz do profissional é audível. Isso significa capacidade de projeção da voz. O primeiro e o segundo formantes, F1-F2, estão relacionados com a identidade da vogal, enquanto o terceiro, quarto e o quinto formantes, F3, F4 e F5, caracterizam a projeção de uma voz. São poucos os estudos sobre o formante do ator e poucas as estratégias de favorecimento da aquisição dessa habilidade. Não existe consenso sobre sua produção. As frequências grave e média são ricas em harmônicos, e assim os formantes têm muita informação, o que facilita a identificação da vogal produzida. Já as emissões agudas distorcem a vogal, e um dos recursos para que ocorra menos distorção é a abertura da mandíbula. Por isso é que ator precisa articular bem em emissões agudas, pois em cena é especialmente importante a inteligibidade do que é dito. Em vista disso, vocalises em emissões agudas são exercícios a serem trabalhados com o ator.

A espectrografia possibilita identificar a presença ou ausência de tais formantes e verificar se o ator adquiriu essa habilidade após um treino específico. Essa habilidade vocal deve ser desenvolvida pelo ator para a amplificação da voz em performance sem prejudicar o aparelho fonador. Esse tipo de emissão pode ser desenvolvido com treino e técnica. Exercícios de abaixamento da laringe, de ampliação da cavidade laringo-faríngea e de constrição ariepiglótica podem ser úteis.

Para GAYOTTO (1997), “as exigências fundamentais de projeção no espaço e articulação na emissão da voz cênica diferem da não-cênica, na qual, por exemplo, as condições de espaço são outras”. (p. 23).

STANISLAVISKI (1992) dizia: “Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som da sua fala. Ele deve também tornar possível, ao público presente no teatro, ouvir e compreender o que quer que mereça sua atenção. As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforço”. (p. 106). Era assim que Constantin Stanislavski falava aos seus alunos sobre projeção vocal. Durante a representação o ator precisa ser ouvido e compreendido para que a voz cumpra sua ação. Dizemos, pois, que a voz do ator deve ser projetada, atributo que por si só indica que a sua voz está além do uso cotidiano. A voz do ator precisa, assim, receber determinados ajustes em função do espaço cênico. A qualidade da voz projetada depende de ajustes nas caixas de ressonância da boca, laringe e faringe. Projetar não significa falar forte, e o ator que confunde projeção com intensidade perde o desenho melódico da voz e força a voz.

Como pode, então, a espectrografia ajudar no desenvolvimento dessa habilidade vocal se o ator estará fora do seu espaço cênico e próximo a um computador, em condições de fala totalmente opostas às exigências de projeção vocal? Cabe aqui lembrar a importância da configuração dos formantes, em que os ajustes musculares escolhidos alinham o trato vocal de tal forma que a emissão se torna mais fácil com um número grande de harmônicos; esses ajustes é que propiciam melhor projeção da voz. Como dissemos antes, para identificar uma vogal na voz falada é necessário que o F1 e F2 sejam produzidos; do contrário, não perceberemos auditivamente a vogal pronunciada. O espectrograma dos atores precisa diferir do espectrograma dos falantes normais nesse sentido. Além do F1 e F2, a presença do formante do ator é necessária. O formante do ator é um adicional em que o aumento da energia dos harmônicos em determinada região do espectro confere brilho e projeção à voz.

Jonh Sundenberg, um grande estudioso de vozes profissionais, em seus estudos sobre formantes destaca pesquisas na área do canto lírico. MASTER (2005) faz em sua tese uma compilação dos estudos desse autor. Diz que “os estudos de Sundenberg (1974) sobre a produção vocal de cantores levaram-no ao conceito de “formante do cantor” (FC), ressonância adicional que diferencia canto de fala”. Para ela, também na

voz falada esse achado teve repercussão. Coloca que “na mesma linha de raciocínio de Sundenberg, Leino (1993) começou a pesquisar a voz do ator e propôs o termo ‘formante do ator’ ou ‘formante do falante’, que seria resultado de um agrupamento do quarto e do quinto formantes”. (p. 21).

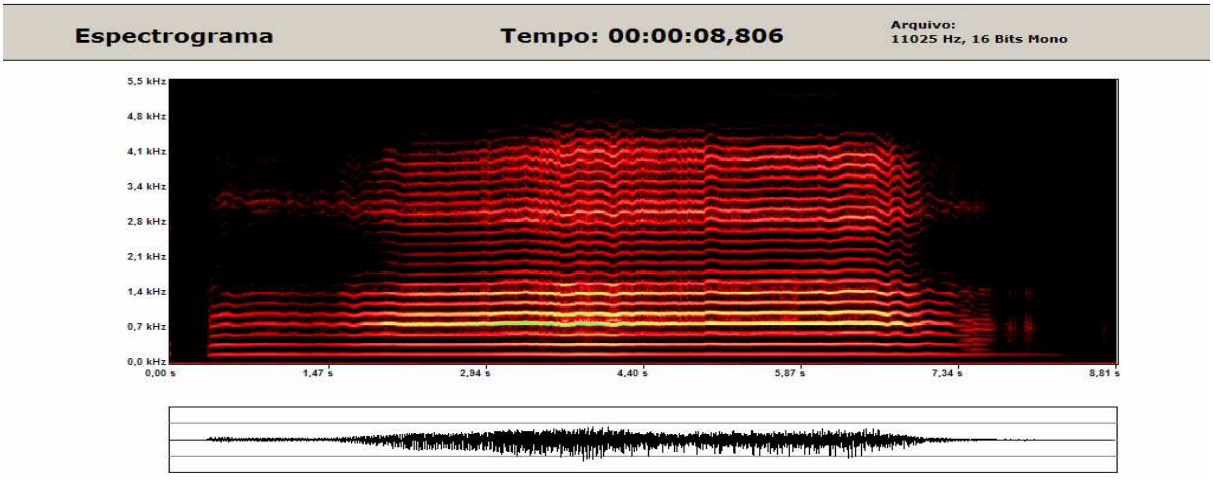
Ainda para MASTER (2005), “o formante do ator pode ser intensificado por meio do treino da voz e dicção”. (p. 21). É nesse sentido que a espectrografia pode auxiliar. Pode-se trabalhar o que foi sugerido em relação às vogais para ampliar a capacidade articulatória, definindo melhor os formantes para a fala. Com relação à voz extracotidiana, além de definir melhor os formantes, precisamos associar, à articulação das vogais, ressonância suficiente para que o formante do ator possa ser melhor definido. O apoio visual do traçado espectrográfico, associado ao desenvolvimento da habilidade de articulação motora dos órgãos fonoarticulatórios, pode fortalecer o entendimento da capacidade de moldagem da voz no trato vocal; com esses ajustes ainda mais marcantes em cena, interferimos nos padrões ressonantais resultantes e nos picos dos formantes.

Deve-se lembrar que a projeção da voz alia-se também a uma atitude corporal com que o ator procura atingir o outro. A essa intenção de ser ouvido, somam-se inúmeras ações físicas. Assim, é preciso encontrar a voz ressonante em treinamentos e ensaios no espaço cênico, para que o ator leve para a emissão no espectrograma ações que descobriu na criação. Após experimentar as possibilidades de ajustes da voz, estes se fortalecem no espaço cênico. O potencial expressivo do ator supera qualquer técnica, cabendo lembrar que somar técnica à criatividade e à expressividade é o principal objetivo a ser considerado.

Aos cantores líricos não importa, necessariamente, a identidade da vogal emitida, já que eles podem manter a voz em um bloco contínuo, que se projeta de forma sonora e audível. Para os atores é sempre necessária a identidade da vogal para que a fala seja inteligível. Assim, o ator não pode deslocar o primeiro e o segundo formante, como faz o cantor, para atingir o seu formante de cantor. Em vozes muito agudas, a identidade da vogal é prejudicada e, por isso, esse tipo de emissão deve ser muito mais articulada pelo ator, o que favorece a compreensão do que ele diz. Como no teatro o mais importante do ponto de vista vocal é a flexibilidade, obtém-se um enunciado mais inteligível quando se modifica alternadamente o ajuste vocal.

As consoantes diferem das vogais por não apresentarem grupo de harmônicos amplificados e, sim, ruídos produzidos por uma fonte de fricção. As consoantes sonoras possuem, além da fonte friccional, um padrão de harmônico sobreposto, decorrente da vibração das Pregas Vocais. Ao vermos o gráfico característico de cada consoante, estaremos ressaltando a sonoridade peculiar a cada segmento consonantal, podendo ser fortalecida a sua memória auditiva. Além disso, cada sonoridade produzida no trato vocal pode criar visualizações imaginárias distintas, recurso que facilita o emprego da palavra de forma criativa. Esses esclarecimentos são necessários para que, ao observar a espectrografia resultante, possa o ator identificar o básico de sua produção sonora. O uso da espectrografia como ferramenta para o trabalho vocal do ator não é ainda uma prática estabelecida, sendo, portanto, uma estratégia a ser desenvolvida para a ampliação das habilidades vocais. Somente a partir de um trabalho de campo é que poderemos responder sobre o grau da eficiência desses programas. O que já sabemos é que o traçado espectrográfico permite ao ator visualizar suas produções sonoras e tira a voz da invisibilidade que lhe é peculiar. Todo um desenho sonoro de alturas e intensidades pode ser observado em tempo real. O gráfico mostra a distribuição harmônica de emissões mais graves ou mais agudas, de acordo com a distância entre os harmônicos. O grau de escurecimento da barra indica a intensidade colocada na emissão, ou seja, o quanto se fala forte ou fraco. Quanto mais forte for a emissão da voz, mais escuro será o traçado da barra. Observe-se o gráfico abaixo:

O gráfico espectrográfico mostra que as linhas harmônicas apresentam a definição da cor amarela no trecho de intensidade mais forte.



Vê-se, pela observação do traçado gráfico, toda uma perspectiva gráfico-sonora da voz, tornando mais concreto o entendimento auditivo-visual e emissivo. No entanto, cabe reforçar que há que se estabelecer uma correlação entre os aspectos auditivo, emissivo e visual, ou seja, o traçado espectrográfico sozinho perde o valor. Ao ator é necessário relacionar o que vê no gráfico ao que escuta e produz oralmente. Essa percepção da voz em três dimensões pode fortalecer o aprendizado de habilidades vocais e despertar percepções até então adormecidas.

Com o traçado visual obtido pelas sonorizações da voz, o ator pode desenhar sua voz como em uma tela. Vejamos o que diz LICHTENSTEIN (1994):

> O discurso deve produzir imagem. Se a escrita submete-se às condições da palavra, a palavra é julgada segundo os critérios da pintura. Se pensar é falar, falar é pintar, a única voz razoável é, portanto, a que possui a vivacidade da palavra e as qualidades representativas da pintura. “É preciso narrar como um pincel”. (p.38)

Essa afirmação – narrar como um pincel – é muito pertinente e coloca a palavra na esfera do imaginário e da possibilidade plástica. Visualizar a fala como uma tela é essencial ao trabalho do ator, mas na prática constatamos dificuldades no uso da voz e da palavra como recurso plástico. Provavelmente isso ocorre em razão do conteúdo racional peculiar à palavra, o que dificulta uma dissociação dos conteúdos verbal e não verbal inerentes à fala.

A espectrografia pode contribuir, então, para a visibilidade da voz como recurso plástico em que o ator passa a enxergar a tela de suas emissões na sua frente. A partir daí pode o ator criar e recriar imagens inspiradas na voz e compreender visualmente a perspectiva da fala. A construção dessas imagens pode contribuir para o desenvolvimento da habilidade de emissão da voz em performance.

Ao se afirmar que os programas de espectrografia podem ser um instrumental do ator para experimentação da voz, deve-se também destacar que é imprescindível para essa tarefa a orientação de um fonoaudiólogo, para que abusos e mau uso da voz sejam evitados.

Outro uso da espectrografia refere-se à ampliação da escuta. No processo de dilatação do ouvido para a percepção dos sons da voz não é raro percebermos que determinados padrões sonoros podem ser imperceptíveis em um primeiro momento. Algumas vezes já presenciei atores em ensaio não perceberem, por exemplo, que a curva melódica de uma sentença interrogativa é ascendente. O contrário também ocorre, ou seja, o ator precisa fazer uma afirmação enfática, e sua curva melódica não se mostra descendente no final da emissão, dando a impressão de que não terminou a fala. Outra característica muito comum é a falta de flexibilidade vocal e, assim, a maior parte das ações vocais fica na mesma tonalidade, na mesma cadência, no mesmo ritmo e andamento, e o ator não se dá conta disso. Normalmente o diretor ou o preparador vocal chama a atenção para o ocorrido, mas nem sempre o ator percebe ou entende efetivamente o que é solicitado.

A falta de variação melódica em cena torna a representação cansativa e monótona para o espectador, assim como pode causar danos à saúde vocal do ator. Nesses casos, a repetição da ação verbal nos programas de espectrografia pode ser útil. Ao representar sua ação vocal e ver o gráfico da distribuição dos harmônicos serem traçados, pode o ator ver o que o ouvido não percebeu num primeiro momento. O traçado resultante de uma emissão monocórdia, com ritmo repetitivo, será um desenho pobre e repetitivo. A representação espectrográfica de uma emissão vocal sem dinâmica de intensidade e sem clímax adequado à cena mostrará, pelo grau de escurecimento da barra, um traçado contínuo e sem variação. Quanto à intensidade e clímax vocal, é comum vermos atores que já começam a cena com a voz muita intensa, e no clímax dos acontecimentos o esforço pode ser tão grande que a voz sai estrangulada. Quando se enxergam no gráfico esses aspectos, até mesmo a capacidade de escuta se amplia. Isso porque a abertura de outro canal sensorial, no caso a visão, pode destacar o que não se percebe pela capacidade auditiva isolada, pois o programa permite o retorno do enunciado quantas vezes for necessário. Assim, retornando, ouvindo e vendo, serão dois canais de percepção a favor do aprendizado.

A respeito disso, cita-se um exemplo, referente à voz cantada, de como aprendemos a ouvir através do espectrograma. Muitas vezes não escutamos os vibratos de um cantor lírico e ao colocarmos o trecho cantado no programa vemos o seu traçado característico. Pergunta-se: como não ouvi isso? Volta-se então a amostra de fala,

escuta-se novamente e vê-se o trecho selecionado, agora com os ouvidos mais abertos, e percebe-se que é possível identificar o que não foi percebido inicialmente.

Ver os traçados característicos dos sons da fala também pode contribuir para melhorar a produção articulatória e o gesto plástico facial característico dessa produção. Em um segmento de fala, utilizamos vogais e consoantes, e ao selecionarmos o que vai ser emitido configuramos diferentes padrões motores articulatórios. Ao ampliarmos a movimentação articulatória, as expressões faciais tendem a ser mais dilatadas. Naturalmente isso ocorre também na ausência da espectrografia, mas relacionar o desenho plástico da movimentação articulatória vocal ao gesto motor dos órgãos fonoarticulatórios poderia promover uma associação de ideias, fortalecendo o desenvolvimento dessa habilidade.

O ator precisa de ajustes motores no ato da fala, assim como de gestos e expressões faciais que ampliem ou reduzam o que é dito. Cada vogal emitida resulta de um ajuste motor característico, e o padrão selecionado irá configurar de modo diferente o desenho espectrográfico a ele correspondente. A identidade de cada segmento vocálico condiciona-se ao deslocamento da língua nos planos vertical e horizontal, ou seja, depende do grau de abertura da mandíbula e do grau de ampliação da cavidade da faringe.

A emissão das sete vogais orais da Língua Portuguesa (a-é-ê-i-o-ô-u) gera traçados gráficos diferentes, devido ao posicionamento da língua e da mandíbula, o que resulta num desenho característico de cada segmento. Os movimentos de abrir e fechar a mandíbula para emitir cada segmento vocálico ressaltam diferentes harmônicos e produzem variações ressonantais. Quando partimos da emissão da vogal /a/ até a vogal /u/, fazemos um alongamento do trato vocal e movimentações labiais, construindo estruturas articulatórias. Os movimentos articulatórios na emissão das vogais poderiam estimular até mesmo a movimentação da musculatura facial, facilitando a expressão oral do falante.

Uma das características que os atores precisam adquirir é a habilidade de apropriar-se de uma articulação de fala extracotidiana efetiva para as exigências da voz em performance. Na busca de uma atuação não tradicional, muitas vezes o ator corre o risco de usar um naturalismo na fala cênica que provoca uma perda da “*embocadura*

teatral"[48] e, como consequência, presenciamos atuações teatrais com características de fala próximas das que se veem nas mídias visuais.

Trabalhar a habilidade de articular bem todos os segmentos vocálicos, além de propiciar o desenvolvimento da embocadura teatral, pode também habilitar o ator a perceber desenhos de máscara facial associados a emissões. Esses desenhos plástico-faciais poderão ser usados como reforçadores de determinados padrões vocais. Como exemplo, observe-se o seguinte: no decorrer de uma encenação, o ator utiliza uma voz intensa, e ao aproximar-se do clímax da ação verbal precisará ampliar ainda mais sua voz. Para isso, pode imprimir um exagero maior ao seu gesto facial, mantendo a voz como estava. Assim não precisará forçar além do necessário o seu aparelho fonador. O ator precisa ter consciência de que a emissão vocal tem outras características que não as diretamente ligadas à sonoridade, e que elas auxiliam a voz em performance.

Ao enxergarmos no espectrograma o desenho de cada vogal, entendemos a plástica da dinâmica articulatória. Para os atores que apresentam articulações indefinidas, observar as modificações no traçado gráfico de acordo com o som emitido, associando essa habilidade à percepção auditiva e cinestésica do ato motor da fala pode contribuir para o aprimoramento vocal, articulatório e plástico-facial na produção sonora. Portanto, ao pensarmos em vocalises[49] para o ator e para voz falada, precisamos lembrar que o objetivo vai além do aquecimento vocal, visto que para o ator a flexibilidade vocal articulatória é essencial. Essa flexibilidade pode ser estimulada na produção dos vocalises e pela observação da flexibilidade representada.

Depois de toda a movimentação dos órgãos fonoarticulatórios aqui sugerida e do ganho de diferentes alturas e intensidades vocais que a laringe é capaz de produzir, encontraremos inúmeras possibilidades de voz e qualidade vocal variável. BEHLAU e PONTES (1995) colocam que "a qualidade vocal é a nossa avaliação perceptiva principal e relaciona-se à impressão total criada por uma voz". Mais ainda, dizem que "embora a qualidade varie de acordo com o contexto de fala e as condições físicas e psicológicas do indivíduo, há sempre um padrão básico de emissão que o identifica". (p. 69). O padrão básico de emissão citado por esses autores é que irá identificar um tipo

[48] A expressão "embocadura teatral" foi proposta pelo professor Dr. Ernani Maletta em uma de suas aulas a que tive a oportunidade de assistir.
[49] Termo utilizado para a emissão de vogais em escalas ascendentes ou descendentes, com o objetivo de aquecer a voz.

de voz característico; segundo eles, o "tipo de voz está relacionado com a seleção de ajustes motores empregados, quer ao nível de pregas vocais e laringe, quer ao nível do sistema de ressonância...". (p. 71).

No segundo capítulo fizemos uma tabela relacionando a personalidade do falante com o tipo de voz e características perceptivo-auditivas dos parâmetros da voz. Cada padrão vocal irá determinar algumas características no traçado espectrográfico. Brincar com as possibilidades de mudanças de voz e entender o que ocorre no traçado dos harmônicos é uma das estratégias de treinamento de flexibilidade vocal do ator. Além da escuta e da percepção tátil, o ator pode observar que a movimentação da voz representada no traçado reflete a movimentação das estruturas do trato vocal e as mudanças de foco de ressonância.

Outro uso de espectrografias por profissionais do teatro é reuni-las num arquivo de partituras vocais. Para GAYOTTO (1997), "a interpretação dos atores, entre outras coisas, produz variações no texto, e estas podem ser registradas na *partitura vocal"*. (p.37, grifo da autora). Esse recurso de marcação possibilita o entendimento do desenho melódico da voz, que pode ser reconstruído a cada ensaio. Entretanto, alguns marcadores vocais e interpretativos que se repetem constituem referências concretas para apresentações posteriores. São esses referenciais que imprimem importância à composição da partitura vocal, estratégia útil ao trabalho do ator. Assim, a percepção visual e auditiva da partitura de um papel teatral pode ser efetivada na espectrografia. A observação dos parâmetros vocais no gráfico, associada à escuta da emissão, podem servir de referência interpretativa para o ator. GAYOTTO (1997), sobre a construção de partituras, comenta que "A *partitura vocal* é singular a cada interpretação; o mesmo personagem ganha *partituras* diversas na voz de diferentes atores. O texto dramático recebe, portanto, um desenho pessoal que se transmuta mesmo depois da estréia, e até de espetáculo para espetáculo, quando novas referências interpretativas e vocais vão modificando-o. A fala sendo instável, não estabiliza melodias ou ritmos como a música faz, e portanto, a *partitura vocal* não é regular, com notas e andamentos definidos. Ela tem outra trama, determinada pelo uso dos *recursos vocais* nas situações do personagem e do ator, em cada peça e em seus espetáculos".[50] (p. 40). Portanto, não cabe a utilização dessa ferramenta para cristalização dos aspectos melódicos da fala e, sim, como um

[50] Grifos da autora.

referencial para as composições construídas ao longo de um processo de preparação vocal.

Para finalizar, no que se refere ao tema da utilização dos instrumentos fonoaudiológicos a serviço da criação cênica, vale destacar ainda um programa de avaliação vocal denominado *fono tows*, por meio do qual é possível falar em tempo real com acompanhamento de um metrônomo com o qual podemos regular a velocidade dos batimentos. O recurso consiste na introdução de um estímulo-guia marcado por um número pré-definido de cliques por segundo, o que favorece o controle da velocidade de fala. Aqui a produção vocal e a escuta são acionadas simultaneamente, ou seja, ao ouvir o batimento do clique através de um fone de ouvido, o falante produz vocalizações de acordo com a velocidade do clique escutado. Como a voz guia-se pela audição, ao perceber auditivamente a velocidade do clique o falante modificará sua velocidade de fala conforme o que estiver ouvindo. Outro ganho com esse exercício é o aumento da habilidade de modificar a velocidade de fala mantendo um padrão de articulação definido e inteligível.

Uma das limitações que se percebe nesse programa é que o batimento do clique repete-se na mesma frequência. Como a voz é produzida a partir da audição, a emissão de voz se torna repetitiva em uma mesma altura, o que não é adequado na busca da flexibilidade vocal necessária ao ator. Sugeri, então, ao fabricante do programa, a inclusão de uma opção na qual os batimentos dos cliques variassem de frequência. Acredito que, ao se escutar um clique grave, um médio e um mais agudo, alternadamente, pode-se exercitar a dinâmica de altura da voz, tão importante para o uso atoral. Mais ainda, podem-se experimentar saltos de registro, facilitando também a percepção muscular do trato vocal. Porém, o estudo das possibilidades que essa ferramenta oferece ultrapassa os objetivos deste estudo, podendo ser ampliado em uma próxima pesquisa.

CONCLUSÃO

As dificuldades encontradas pelos atores na experimentação e no desenvolvimento das potencialidades vocais foram o principal motivador desta pesquisa. De imediato, afirmou-se que tais dificuldades estão diretamente ligadas à percepção auditiva e ao manejo do trato vocal. Nesse sentido, pretendeu-se mostrar que é imprescindível o treinamento da percepção auditiva dos parâmetros da voz falada. É também necessário somar a essa estimulação da percepção da voz o treinamento da habilidade de controle das estruturas que compõem o trato vocal. Assim, a ligação entre o que foi escutado e o que foi percebido muscularmente torna a voz mais concreta, palpável e flexível. Além disso, a capacidade de audiovisualização criativa a partir da escuta dos parâmetros da voz deve ser estimulada para que a voz passe a ser um instrumento ativo no processo de criação atoral e para que a psicodinâmica vocal seja efetiva na construção das ações. Ou seja, o desenvolvimento das habilidades perceptivo-auditivas faz com que o ator se aproprie da psicodinâmica vocal como procedimento de ligação entre a ação vocal e a criação. Pode-se despertar essas habilidades no mundo cotidiano ou cênico com escuta de vozes em situações de vida comum e pela escuta de trechos de cena e de músicas.

O treinamento técnico do ator deve aliar-se à criação, ou seja, a ação em teatro precisa partir da imaginação, da emoção e das percepções internas. Nessa tarefa, a audição e a voz são elementos complementares, que devem ser entendidos, percebidos e desenvolvidos com criatividade. A compreensão dualista sobre corpo e voz, voz e audição, treinamento técnico e criativo precisa ser rompida a favor da Arte. Nesse sentido o desenvolvimento da habilidade vocal não pode ser puramente mecânico. Precisa o ator brincar com os sons da voz, construir e desconstruir sonoridades e descobrir novas possibilidades de emissão. Observe-se que são inesgotáveis estas fontes de criação: compor estruturas vocais levando em conta a escuta e o manejo dos parâmetros da voz, organizar propositalmente os referenciais sonoros, reconhecer possíveis combinações de sons e suas relações com o estado emocional do falante,

visualizar personagens na da musicalidade voz, construir desenhos vocais e perceber o potencial plástico da voz.

Para SHAFER (1992), "...ninguém pode aprender nada sobre o real funcionamento da música se ficar sentado, mudo, sem entregar-se a ela". (p. 68). Considera que "uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som". *(ibidem).* Essa é a proposta de todo este trabalho, pois só aprenderemos a respeito de voz, ouvindo e produzindo voz. Ouvir e produzir padrões vocais diversos favorece a habilidade de improvisação criativa adormecida por falta de experimentação sensório-motora. Experimentar sonoridades, mesmo que de início soe estranho, estimula a descoberta de percepções internas corpóreas, e o eixo corpo-voz passa a ser o instrumento sonoro do ator.

Cabe, finalmente, destacar que a parceria entre o Teatro e a Fonoaudiologia propicia a ampliação dos estudos da voz em performance. Termino este trabalho obviamente sem pretender responder muitas outras questões que permeiam a problemática da voz falada no teatro, em especial por acreditar que vários caminhos se abrem a partir dele e que outras pesquisas aplicadas precisam ser desenvolvidas na busca do aprimoramento da voz falada. No desenvolvimento desta pesquisa, pude confirmar o quão enriquecedora é a proposta de levar conhecimento científico para a Arte.

A relação criativa entre os campos teatral e fonoaudiológico deve ser fortalecida, e outras estratégias de ação precisam ser encontradas. No campo da fonoaudiologia, muitas ferramentas como a espectrografia podem ser redescobertas e utilizadas a favor da criatividade e do treinamento atoral. A voz como expressão do pensamento, da personalidade e de estados interiores é um campo vasto para estudos, cuja continuidade trará benefícios incontestáveis para a qualidade técnica e expressiva no Teatro.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas flutuantes.* São Paulo: Campinas. Ed. Hucitec, 1991.

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

BEHLAU, Mara e RUSSO, Ieda. *Percepção da fala: Análise acústica do Português Brasileiro.* São Paulo: Lovise, 1993.

BEHLAU, Mara e ZIEMER, Roberto. *Psicodinâmica vocal. In*: FERREIRA, Leslie Piccolotto (org). Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia. São Paulo: Summus, 1998.

BEHLAU, Mara. Apostila elaborada no curso de especialização em voz: *As ressonâncias do trato vocal*. São Paulo: CECEV, 1996.

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do ator: da técnica à representação.* Campinas: Editora Unicamp, 1991.

BOONE, Daniel e MACFARLANE, Stephen C. *A voz e a terapia vocal.* Porto Alegre: Artes médicas, 1994.

BRANDI, Edmée. *Voz falada: estudo, avaliação e tratamento.* Vol I- Rio de Janeiro: Atheneu, 1990.

COLTON, Raymond e CASPER, Janina. *Compreendendo os problemas da voz – Uma perspectiva fisiológica ao diagnóstico e ao tratamento.* Porto Alegre: Artes médicas, 1996.

DAVINI, Silvia. *Cartografias de La voz em el teatro contemporâneo: el caso de Buenos Aires a fines Del siglo XX*. 1ª Ed- Bernal: Universid Nacional de Quilmes, 2007.

_____. Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio. *Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto*, n. 15, p. 62-73, Rioarte, 2002.

DAVINI, Silvia; PACHECO, Sulian Vieira. O Tempo – A Condena. *revista Arte & Conhecimento.* Brasília, ano 4, n. 4, p. 138-148, Set. 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª Edição. Curitiba: Positivo, 2004.

FULARNETE P, Sandra. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais – 2007 – *Estudos para integração voz e movimento corporal a partir de um diálogo entre Grotowski e as ciências cognitivas.*

GAYARSA, J.A. *O que é corpo*. SP: Círculo do livro, 1989.

GAYOTTO, H. Lúcia. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Summus,1997.

GONÇALVES, Rose . *Dinamismo da voz. In* Guberfain Jane C. *Voz em cena* – vol I. Rio de Janeiro: Revinter , 2004.

GONÇALVES, C. Theda: Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, 2004. *Uma aprendizagem de sabores: A palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, voz e emoção.*

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 – 1969.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

HASKELL, J.A. *Speech Patology, Private Practice,* New York, USA. Journal of Voice - vol 1. Raven Press, 1987.

HAYBEYCHE C. Gisela. *Considerações sobre "Banquete de imagens: A complexidade do instrumento vocal"*. in Abrace: IV Congresso, Rio de Janeiro,UNIRIO, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KNÉBEL,O María. *La palabra em la creacion actoral.* Madrid: Fundamentos, 2000.

KUNEST, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: editora MEC-SNT, 1975.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica*: princípios e práticas. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

_____. *Reflexões sobre os conceitos de ritmo e andamento e suas aplicações na cena teatral*. Disponível em: http://www. portalabrace. Org / v congresso /textosprocessos.html,2008.

_____. Ação Vocal e Atuação Polifônica. In: MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Orgs.). *Teatro: Ensino, Teoria e Prática*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2010. No prelo.

MASTER, Suely: tese doutorado apresentada na Universidade Federal de São Paulo - Escola Paulista de Medicina. 2005 – *Análise acústica e perceptivo-auditiva da voz de atores e não atores masculinos. Long term average spectrum e o formante do ator.*

MOTTA, Juliana. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais – 2007 – *Para aprender a observar: Em busca de uma atuação polifônica.*

OIDA, Yoshi. *O Ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERDIGÃO, Andrea. *Sobre o silêncio*: São Paulo: Editora Pulso, 2005.

QUINTEIRO, Eudosia Acunã. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Plexus editora, 2007.

ROSA, E. *A Música e aFala*: Artigo publicado na revista Concerto 2000.

RUSSO, Ieda e BEHLAU, Mara. *Percepção da fala: Análise Acústica: do Português Brasileiro.* São Paulo. Lovise.1993.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante.* São Paulo, Ed. UNESP, 1992.

SILVA, C. Taís. *Fonética e Fonologia do Português*: *roteiro de estudos e guia de exercícios.* São Paulo, Contexto, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

SEBASTIAN, Gonzalo. *Audiologia Prática.* Rio de Janeiro: Enelivros, 1987.

VIEIRA, BIASE e PONTES. *Análise acústica e perceptiva auditiva versus coaptação glótica em alteração estrutural mínima*. Acta ORL v.24, n.3, São Paulo, 2006.

ANEXOS

ANEXO 1 – Questionário sobre Perfil do Trabalho Vocal no Teatro

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM ARTES
ALUNA: VIRGÍNIA LEMES TEIXEIRA
ORIENTADOR: PROF. DR. ERNANI MALETTA

PESQUISA: O uso dos parâmetros da psicodinâmica vocal e o aprimoramento das habilidades perceptivo-auditivas para o desenvolvimento das potencialidades vocais na criação cênica

Perfil do Trabalho Vocal no Teatro – Questionário

_____

I – Questões Gerais

1 – De um modo geral, baseando-se na sua experiência artística, como você caracterizaria o Trabalho Vocal no Teatro?

( ) Muito inconsistente
( ) Inconsistente
( ) Razoavelmente bem realizado
( ) Bem realizado
( ) Muito bem realizado
( ) _____(Caso nenhuma das alternativas anteriores sejam satisfatórias, sugira outra, por favor.)

Por quê?

2 – Como você avalia a sua performance quanto à utilização plena da potencialidade vocal?

( ) Inferior à esperada
( ) Razoavelmente satisfatória
( ) Satisfatória
( ) Plenamente satisfatória
( ) _____(Caso nenhuma das alternativas anteriores sejam satisfatórias, sugira outra, por favor.)

Por quê?

II – Questões direcionadas a artistas com experiência na Atuação

_____

1 – Como você avalia a sua formação vocal (acadêmica ou não) realizada durante a sua trajetória artística?

( ) Muito inconsistente
( ) Inconsistente
( ) Razoavelmente bem realizada
( ) Bem realizada
( ) Muito bem realizada
( ) _____(Caso nenhuma das alternativas anteriores sejam satisfatórias, sugira outra, por favor.)

Por quê?

2 – Entre as alternativas abaixo, baseando-se na sua experiência artística, indique quais são as dificuldades encontradas pelos alunos de Teatro ou atores no que se refere ao trabalho vocal. (Marque quantas alternativas forem necessárias). ( ) Medo do clichê ( ) Medo de experimentar a voz ( ) Carência de percepção e utilização dos recursos vocais ( ) Falta de habilidade no manejo do trato vocal ( ) Falta de conhecimento anatômico- fisiológico ( ) Falta de cuidados específicos com a voz ( ) Stress emocional ( ) Repressão vocal Outros: _____ _____ _____ _____ _____ _____	3 – Você realiza preparação vocal da voz falada e cantada: Voz falada: ( ) Nunca ( ) Apenas quando está em cartaz ( ) Diariamente ( ) Uma vez por semana ( ) _____ vezes por semana (complete) ( ) Esporadicamente ( ) _____(Caso nenhuma das alternativas anteriores sejam satisfatórias, sugira outra, por favor.) Voz cantada: ( ) Nunca ( ) Apenas quando está em cartaz ( ) Diariamente ( ) Uma vez por semana ( ) _____ vezes por semana (complete) ( ) Esporadicamente ( ) _____(Caso nenhuma das alternativas anteriores sejam satisfatórias, sugira outra, por favor.)
3 – De um modo geral, como você avalia o resultado final do trabalho vocal da maioria das montagens com as quais teve contato? ( ) Inferior ao esperado ( ) Razoavelmente satisfatório ( ) Satisfatório ( ) Plenamente satisfatório ( ) _____(Caso nenhuma das alternativas anteriores sejam satisfatórias, sugira outra, por favor.) Por quê?	4 – Como você avalia as relações entre a prática de exercícios voltados para a voz cantada e a preparação da voz falada? ( ) São propostas de preparação totalmente distintas ( ) Acredito que exista uma relação entre uma e outra, mas não consigo identificá-la com clareza. ( ) Há uma relação direta e já tive a oportunidade de experimentar exercícios para o canto que favoreceram a utilização cênica da voz falada ( ) _____(Caso nenhuma das alternativas anteriores sejam satisfatórias, sugira outra, por favor

ANEXO 2 – Análise dos Questionários

De acordo com os dados obtidos nas entrevistas realizadas, verificamos que a maior parte dos entrevistados apontou o trabalho vocal no Teatro como **razoavelmente** bem realizado ou como **inconsistente/muito inconsistente** – 48% e 33% respectivamente. O grupo que considerou o trabalho **bem realizado/muito bem realizado** representou apenas 15% dos entrevistados e, mesmo tendo essa opinião, apontou problemas. Alguns relataram que o sucesso do resultado final está na dependência do profissional que é contratado para esse fim, indicando nomes de alguns profissionais da área como sendo dotados de maior habilidade no trabalho vocal. A discussão sobre a competência que o profissional responsável pela preparação vocal deveria ter, ultrapassa os objetivos desta pesquisa. Entretanto, pode-se inferir que, segundo esses entrevistados, para ser habilidoso na preparação de atores, o profissional deveria ter alguma formação teatral para que sua atuação não seja desconectada desse universo. Mais ainda, além de estarem inseridos no universo do Teatro, espera-se que esse profissional possua uma formação musical básica que, provavelmente, dê suporte ao trabalho com a voz.

Entre os relatos descritos por quem considerou o trabalho vocal como bem realizado, destacam-se ainda estes dados:

- A dualidade existente entre corpo e voz – sendo que a voz é muitas vezes negligenciada em detrimento da preparação corporal;
- A dificuldade de acesso ao conhecimento teórico possivelmente desenvolvido sobre a voz cênica;
- As poucas pesquisas realizadas na área;
- A falta de direcionamento específico e de prática na administração de exercícios vocais;
- O pouco desenvolvimento da relação voz e criação de personagens.

Dentre os problemas apontados por aqueles que consideraram o trabalho vocal no Teatro razoavelmente satisfatório, foram evidenciadas:

- A pouca atenção dada à preparação da voz e ao trabalho específico com ação vocal;
- A falta de naturalidade ao falar;
- As poucas nuances utilizadas;
- A reduzida expressão do conteúdo interior e emocional do personagem.

Os entrevistados que consideraram o trabalho como inconsistente, também apontaram para o problema da dualidade corpo/voz e consideraram a existência de um trabalho corporal superior e desconectado da ação vocal, de modo que o resultado final fica, geralmente, longe do ideal. Sugeriram que isso possa ser devido à formação empírica de profissionais que atuam na área que, sem uma formação específica em canto ou em voz falada, acabam por priorizar outros elementos e deixam a preparação da voz subvalorizada e sem conexão com o processo criativo. Outros fatores levantados foram:

- A constatação de que os atores utilizam em cena a própria voz cotidiana;
- A má utilização[51] vocal pelos atores.

Foi solicitado aos entrevistados que indicassem entre algumas alternativas fornecidas ou relatassem principais dificuldades que, segundo a sua opinião, são encontradas pelos atores no que se refere ao trabalho vocal. Dentre as opções dadas, constatou-se que a **carência de percepção e utilização dos parâmetros da voz e a falta de habilidade no manejo do trato vocal foram as mais apontadas.** Diretamente relacionado a isso, destacam ainda o medo de experimentar a voz, a falta de cuidados específicos e a falta de conhecimentos anatômico-fisiológicos. É importante evidenciar que todas essas opções se inter-relacionam. Vejamos: em primeiro lugar, a falta de conhecimento fisiológico da produção da voz e de habilidade no manejo do trato vocal, associada à negligência com os cuidados específicos que a voz necessita, podem causar danos à saúde vocal do ator. Dessa forma, a partir da crença de que não se sabe a respeito ou não se tem cuidado com a voz, o ator poderá passar a ter medo de

[51] Má utilização vocal: uso da voz com esforço e tensão.

experimentar suas reais possibilidades e de causar danos ao aparelho fonador. Na base de tudo isso está a falta de percepção de como a voz é produzida. Como pode o ator desenvolver a habilidade de manejo da voz e experimentar suas possibilidades se não consegue percebê-la? – cabe observar que a percepção vocal pode ser caracterizada como externa e interna, ou seja, há uma percepção auditiva dos parâmetros vocais e uma percepção tátil cinestésica de como a voz é produzida.

Por uma parcela menor, a repressão vocal e o medo do clichê também foram apontados. Trata-se de dois fatores que também se inter-relacionam: a partir do momento que o fator repressão é apontado, outras possibilidades de experimentação também sofrerão a conseqüência dessa repressão; assim, optar pelo clichê como possibilidade torna-se difícil, devido ao preconceito já existente em relação às emissões vocais desse tipo. Outros preconceitos podem também estar associados à expressão vocal. Através da voz e da palavra comunicamos nossos pensamentos, e o fator repressão pode estar embutido aqui, pois o que sai pela boca está muitas vezes associado ao conteúdo racional da palavra e aos mais íntimos preconceitos. Sendo a voz uma produção sonora corporal que produz inúmeras significações, podem essas significações ser reprimidas desde a infância, interferindo na expressão vocal. Vale comentar que, mesmo o questionário não tendo previsto a opção *medo da caricatura vocal*, pode-se supor que ela teria sido apontada pelos mesmos motivos referentes ao clichê. O estresse emocional foi um dado não muito citado, e alguns poucos entrevistados consideraram todas as opções como possíveis dificuldades. Outras opções apontadas foram:

- Falta de conscientização dos cuidados com a voz e das possibilidades expressivas que os parâmetros vocais possuem;
- Falta de treinamento específico;
- Falta de disciplina dos atores com o cuidado da voz;
- Falta de recursos financeiros suficientes para as demandas das montagens de modo que se possa contratar profissionais competentes para lidar com a preparação vocal dos atores;
- Falta de conhecimento da Teoria Teatral por parte de profissionais do canto que atuam como preparadores vocais de atores;

- Falta de conhecimento teórico-prático em relação à criação de vozes de personagens;
- Habilidades de audição pouco desenvolvidas;
- Carga horária reduzida das disciplinas relacionadas à voz nas grades curriculares dos cursos de formação de atores;
- Falta de conexão entre teoria e prática.

Na prática observamos que diversos dos fatores apontados acima são realmente constatados. A falta de conscientização e disciplina em relação à voz é característica da população do Teatro. Observamos, no cotidiano, um número expressivo de atores que abusam da voz, falam com grande intensidade e têm o hábito de fumar e ingerir bebidas alcoólicas com frequência, mesmo tendo a consciência de que esses fatores comprometem a produção da voz em cena, pois prejudicam a saúde vocal e interferem nas possibilidades emissivas que a voz cênica exige. Por falta de conscientização entendemos também a pouca percepção e propriocepção do funcionamento do instrumento vocal. É comum a pouca percepção dos órgãos da fala, e essa negligência interfere no uso consciente da voz.

No que diz respeito à contratação de profissionais para preparação vocal, observamos que, muitas vezes, estes são contratados no final do processo de montagem; realizam então um trabalho exclusivamente técnico, relacionado à saúde vocal dos atores – em alguns casos, de forma preventiva, para aqueles atores que não apresentam desgaste, e, em outros casos, de forma até mesmo curativa –, não participando, assim, do processo criativo de construção vocal. É comum, também, a atuação de professores de canto na condução do trabalho vocal, sem conexão com conhecimentos específicos de Teatro, voz falada e Ação Vocal. A diferença entre a preparação vocal para o canto e para a fala é muitas vezes negligenciada. Sabemos que existem diferenças importantes entre a produção da voz falada e cantada, mas na prática constatamos intervenções semelhantes na preparação vocal dessas duas entidades. Assim, verificamos a necessidade de formação de profissionais da voz que interajam com a linguagem teatral, para que a voz possa ser trabalhada além da prevenção e da técnica própria do canto, tornando-se um instrumento de ação e criação para o ator.

Vale ressaltar que o trabalho foi considerado satisfatório quando:

- Houve associação corpo/voz;
- O elenco fez uso consciente da voz;
- A equipe foi considerada competente;
- O tempo da montagem foi maior que o esperado;
- O preparador vocal trabalhou com criação de personagens;
- Os atores tinham formação musical, afinação e voz boa.

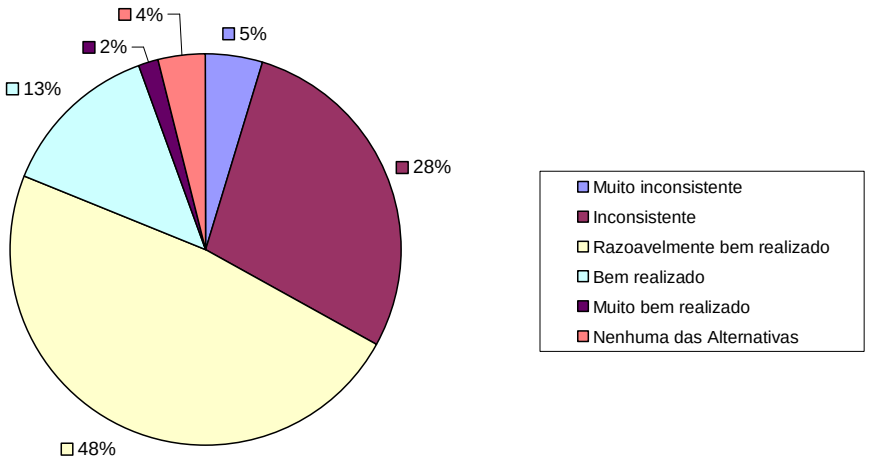
Finalmente, a despreocupação com a prática constante de aquecimento vocal antes dos espetáculos e as dificuldades relacionadas à projeção vocal em teatros grandes e em teatro de rua foram outros fatores referidos como problemáticos. Aqui, cabe abrir um parêntese para destacar a importância de a técnica estar sempre associada à criação, antecipando algumas estratégias de ação. O ator precisa saber direcionar e ocupar plenamente o espaço cênico com a sua voz sem causar danos à saúde vocal. No teatro de rua não existem anteparos para a reflexão da onda sonora e, muitas vezes, a voz se perde no espaço. Imaginar um espaço como esse e aumentar o gesto facial, de forma associada à intenção, poderia ser um recurso para minimizar esse problema. É importante ressaltar que o uso da voz em alta intensidade requer técnica, principalmente nesses espaços abertos onde o som da voz é dissipado. Portanto, aquecer a voz para essa função é necessário, como também é imprescindível o desaquecimento – fato que não foi referido pelos entrevistados e que é negligenciado na prática teatral. O aquecimento prepara a voz do ator para o uso intenso, e o desaquecimento contribui para que a estrutura fonatória recupere as características próprias do uso cotidiano. Assim, tanto o aquecimento como o desaquecimento são imprescindíveis à saúde vocal do ator. Cabe então distinguir os exercícios vocais que precisam ser ministrados para o aquecimento e o desaquecimento, pois são entidades diferentes, com objetivos distintos.

Para sintetizar e facilitar a análise dos dados obtidos, observe-se a seguinte tabela:

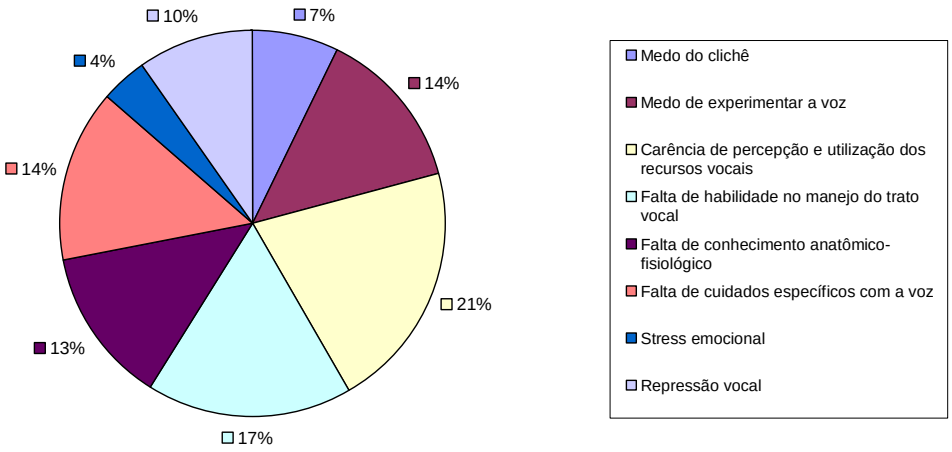
Questões voltadas à Formação do Profissional da Voz	• Competência do profissional • Falta de conhecimento da Teoria Teatral por parte de Profissionais que atuam como preparadores vocais de atores • A dificuldade de acesso ao conhecimento teórico sobre a voz cênica • Poucas pesquisas realizadas na área
Questões voltadas à Grade Curricular	• Carga horária reduzida das disciplinas relacionadas à voz, integrantes das grades curriculares dos cursos de formação de atores • Falta de conexão entre teoria e prática
Questões voltadas aos Cuidados com a Voz	• Falta de disciplina dos atores no cuidado da voz • Falta de aquecimento vocal antes dos espetáculos
Questões voltadas à Produção do Espetáculo	• Falta de recursos financeiros suficientes para todas as necessidades das montagens de modo que se possa contar com a contratação de profissionais competentes para lidar com a preparação vocal dos atores
Questões voltadas à Percepção e Manejo Técnico/Expressivo dos Parâmetros Vocais	• Uso em cena da voz cotidiana • A má utilização • Dualidade Corpo-Voz • Carência de percepção e utilização dos parâmetros da voz e a falta de habilidade no manejo do trato vocal foram as mais apontadas. • Medo de experimentar a voz • Falta de conhecimentos anatômicos fisiológicos. • Repressão vocal e o medo do clichê • Falta de conscientização das possibilidades expressivas que os parâmetros vocais possuem • Dificuldades relacionadas à projeção vocal em teatros grandes e em teatro de rua. • Falta de conhecimento teórico-prático em relação a criação de vozes de personagens • Habilidades de audição pouco desenvolvidas • Falta de treinamento técnico específico

- Demonstração gráfica dos resultados do questionário

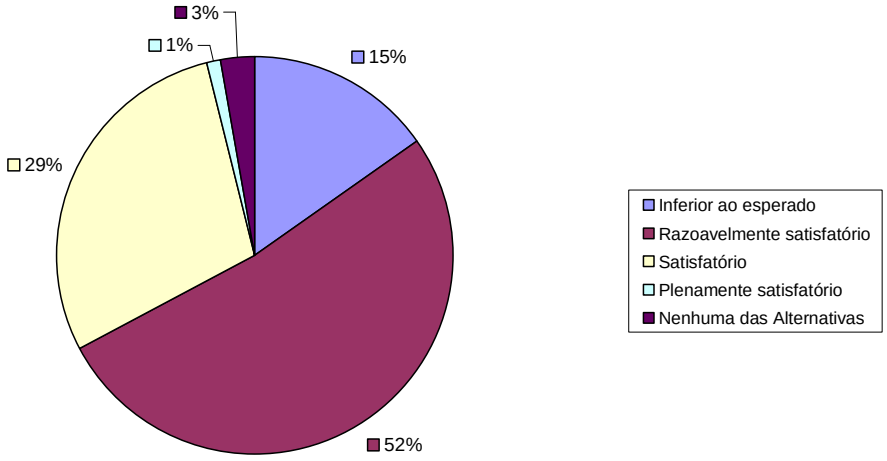
1 - De um modo geral, baseando-se na sua experiência artística, como você caracterizaria o Trabalho Vocal no Teatro?



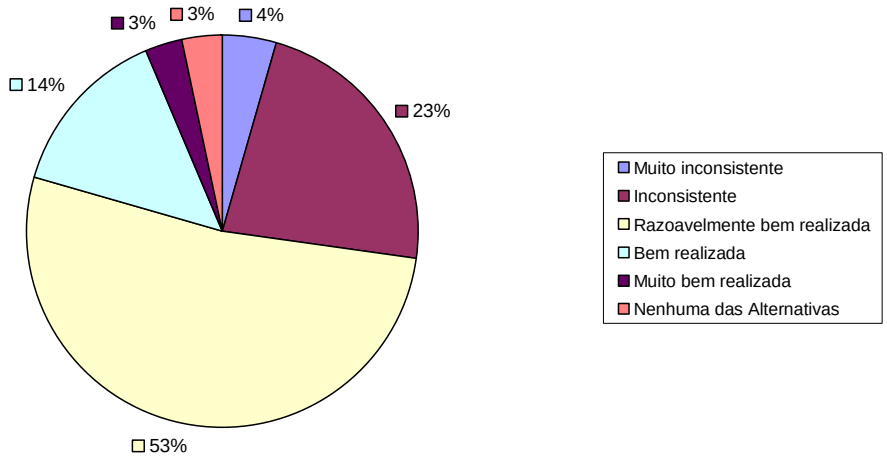
2 - Dentre as alternativas abaixo, baseando-se na sua experiência artística, indique quais são as dificuldades encontradas pelos alunos de Teatro ou atores, no que se refere ao trabalho vocal? (Marque quantas alternativas forem necessárias).



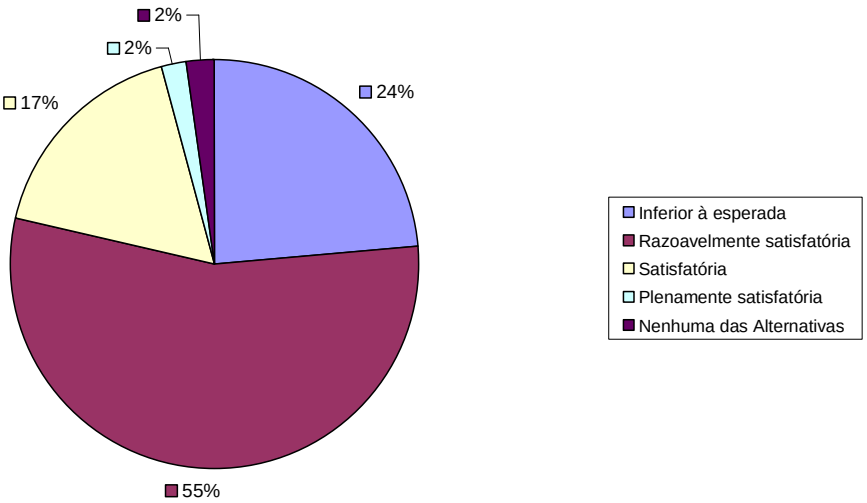
3 - De um modo geral, como você avalia o resultado final do trabalho vocal da maioria das montagens com as quais teve contato?



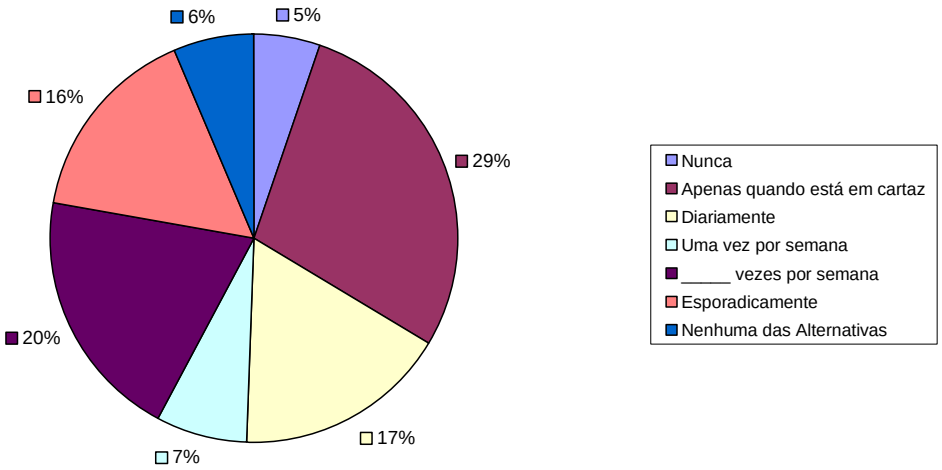
4 - Como você avalia a sua formação vocal (acadêmica ou não) realizada durante a sua trajetória artística?



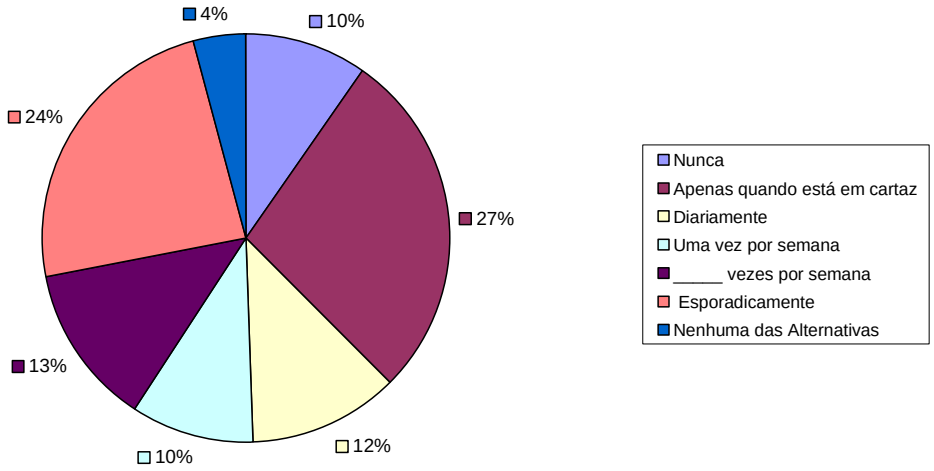
5 - Como você avalia a sua performance quanto à utilização plena da potencialidade vocal?



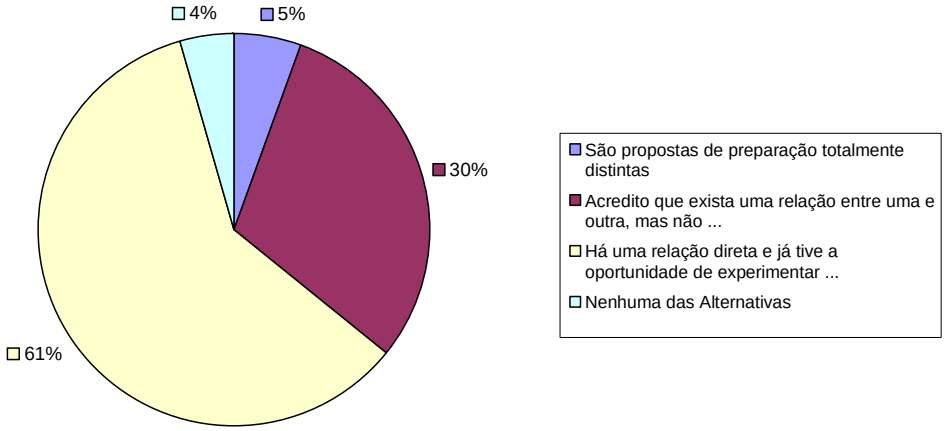
6 - Você realiza preparação vocal da voz falada e cantada:
<u>Voz falada</u>



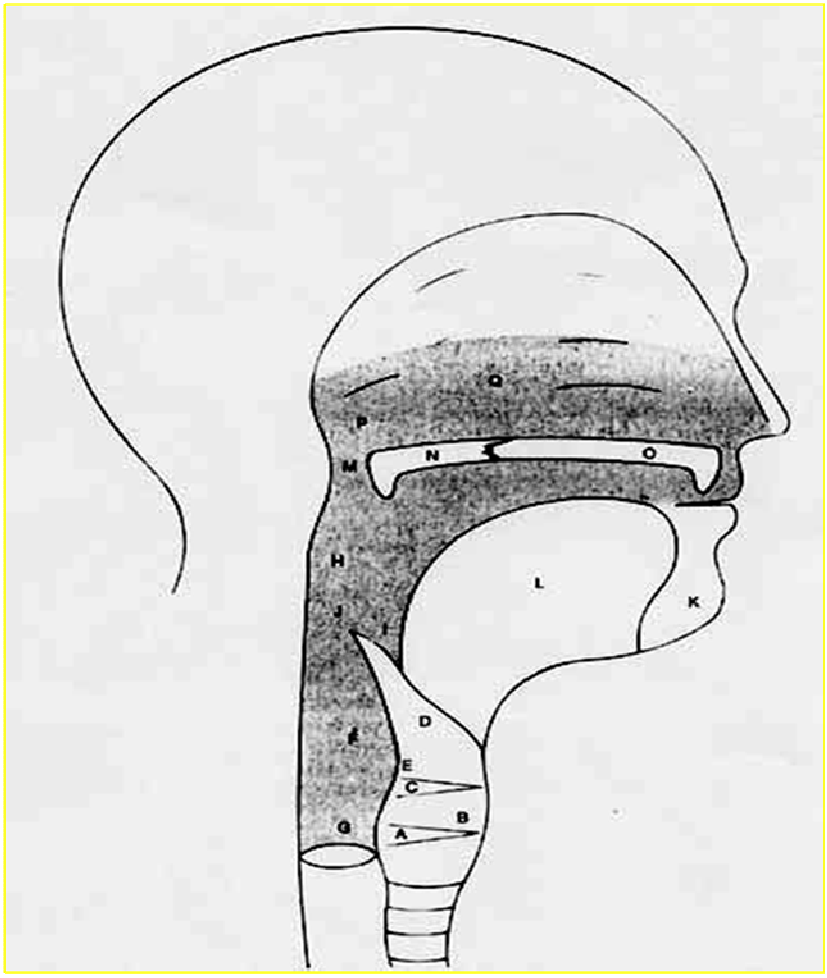
6 - Você realiza preparação vocal da voz falada e cantada:
Voz cantada



7 - Como você avalia as relações entre a prática de exercícios voltados para a voz cantada e a preparação da voz falada?



ANEXO 3 – Desenho do Trato Vocal Humano



Fonte: Boone, e McFarlane: A Voz e a Terapia Vocal. P. 56. As letras de A a O identificam diversas estruturas do trato vocal: (A) Pregas vocais; (B) Espaço ventricular; (C) Pregas ventriculares; (D) Epiglote; (E) Pregas Ariepiglóticas; (F) Hipofaringe; (G) Constritores inferiores da faringe; (H) Constritores médios da faringe; (I) Valécula; (J) Orofaringe; (K) Mandíbula; (L) Língua; (M) Prega de Passavant; (N) Palato mole; (O) Palato duro; (P) Nasofainge; (Q) Cavidade nasal.

ANEXO 4- Protocolo para treinamento perceptivo-auditivo dos parâmetros da voz

1- Respiração: ( ) – Tranqüila ( ) – Acelerada ( ) – Ofegante ( ) – Ruidosa ( ) – Parada respiratória ( ) - Bloqueio respiratório ( ) – outros ( ) observações quanto à dinâmica ao longo do enunciado.	2- Altura e entonação – *Pitch* ( ) Grave ( ) Aguda ( ) Mediana ( ) Entonação descendente ( ) Entonação ascendente ( ) Monoaltura ( ) Uso divergente de registro ( ) Observações quanto à dinâmica ao longo do enunciado.
3- -Intensidade – *Loudness* ( ) Elevada ( ) Reduzida ( ) Adequada ( )Uso alternado ( ) Observações quanto a dinâmica ao longo enunciado	4- Articulação e dicção ( ) Articulação travada ( ) Articulação definida ( ) Articulação exagerada ( ) Articulação imprecisa ( ) Perda da definição articulatória ( ) Dicção clara ( ) Dicção truncada ( ) Perda da inteligibilidade ( ) Presença de regionalismo ou sotaque ( ) Consoantes bem definidas ( ) Consoantes inarticuladas ( ) Vogais bem definidas ( ) Vogais ininteligíveis ( ) Vogais distorcidas ( ) Observações quanto à dinâmica ( ) Outras observações

5 - Ressonância e tipo de voz ( ) equilibrada ( ) laringo-faríngea ( ) peito ( ) cabeça ( ) testa ( ) mista ( ) uso alternado ( ) hipernasal ( ) oral ( ) hiponasal ( ) outro tipo de voz Tipo de voz marcante Tipo de voz secundário Mudanças de tipos de voz ao longo do enunciado	6- Ritmo e Velocidade de fala ( ) Velocidade lenta ( ) Velocidade rápida ( ) Velocidade adequada ao contexto ( ) Velocidade e ritmo irregular ( ) Velocidades e ritmo excessivamente regular ( ) Quebra de ritmo ( ) Equilíbrio de pausas ao longo do enunciado ( ) Excesso de pausas ao longo do enunciado ( ) Escassez de pausas ao longo do enunciado ( ) Pausas respiratórias dentro do contexto ( ) Pausas respiratórias desviadas do contexto ( ) Pausas lógicas que obedecem a lógica do enunciado ( )Pausas psicológicas de acordo com os propósitos do personagem ( ) Pausas psicológicas fora de propósito ( ) Pausa de transição para mudança do foco da interpretação
7 – Sensação das palavras Principais palavras chaves Palavra chave _____ destacada pelo parâmetro de _____ Alongamento de vogais Alongamento de consoantes Outras observações	8- Outras observações

ANEXO 5 – Principais características de vozes no CD 1

Faixa 1- Voz de deficiente auditiva – voz nasalizada com imprecisão articulatória e pitch agudo

Faixa 2 – Voz feminina com pitch médio-agudo

Faixa 3 – Voz feminina, fraca e sem projeção

Faixa 4 – Voz feminina levemente nasal

Faixa 5 – Voz masculina com pitch médio-agudo, caracterizando uma voz feminilizada

Faixa 6 – Voz feminina áspera em grau severo,com presença de ataques vocais

Faixa 7 – Voz feminina comprimida e trêmula

Voz feminina sussurrada

Faixa 8 – Voz feminina soprosa, com regionalismo carioca

Faixa 9 – Voz masculina hipernasal, com distorção do fonema /r/

Faixa 10 – Voz feminina rouca e hiponasal

Faixa 11 – Voz pastosa, áspera e hipernasal, caracterizando voz de natureza neurológica

Faixa 12 – Voz áspera severa, com pitch agudo

Faixa 13 – Voz masculina com pitch grave

Faixa 14 – Voz masculina hiponasal e monocórdia, com pitch agudo

Faixa 15 – Voz feminina hipernasal e rouca

Faixa 16 – Voz masculina rouca, com pitch grave

Faixa 17 – Voz masculina com pitch agudo, rouca trêmula

Faixa 18 – Voz feminina com pitch grave e vibrato no final da emissão

Faixa 19 – Voz masculina fraca e sem projeção

Faixa 20– Voz profissional da atriz Débora Mazochi – tipos vocais – análise dos primeiros seis tipos:

Tipo 1 – Pitch agudo com curva melódica ascendente – Voz da atriz

Tipo 2 – Ressonador hipernasal com uso de registro em pitch agudo com quebra para o pitch médio – “ Voz do coelhinho”

Tipo 3 – Ressonador hipernasal em pitch médio com quebra para o pitch grave– “ Voz da cobra”

Tipo 4 – Ressonador oral metálico com mudança de registro de voz: do pitch médio-agudo para o pitch grave – “ Voz da velhinha”

Tipo 5 – Ressonador posterior com mudança de registro de voz: do pitch agudo para o pitch médio – “Voz da madame”

Tipo 6 – Voz soprosa com mudança de registro de voz: do pitch médio para o pitch agudo e do pitch grave para o pitch médio – “Voz da sedutora”

O CD apresenta ainda exemplos de vozes de comercial, que não serão aqui descritas.

ANEXO 5.1 – Características de vozes no CD 2

Faixa 1 – Voz de fonte supraglótica

Faixa 2 – Voz de fonte supraglótica

Faixa 3 – Voz áspera severa, soprosa – fonte glótica

Faixa 4 – Voz de fonte supraglótica

Faixa 5 – Voz de fonte supraglótica

Faixa 6 – Voz áspera soprosa – fonte glótica

Faixa 7 – Voz sussurrada com tensão – fonte glótica

Faixa 8 – voz tensa – fonte glótica

Faixa 9 – voz monocórdia – fonte glótica

ANEXO 6 – Autorização para utilização de voz para fins científicos

Eu, Débora Mazochi, atriz e locutora, autorizo a mestranda Virgínia Lemes Nogueira a incluir em sua dissertação a reprodução em áudio de minhas locuções, nas quais emito vários tipos vocais.

_____

Débora Mazochi