

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS**  
**ARTES**

JUNIO MACHADO DUARTE

**“DEIXE-ME CONTAR”**

Para além da palavra, uma experiência afetiva da voz em cena

Niterói  
2016

JUNIO MACHADO DUARTE

**“DEIXE-ME CONTAR”**

Para além da palavra, uma experiência afetiva da voz em cena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes. Linha de Pesquisa - Estudo dos Processos Artísticos.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Martha de Mello Ribeiro.

Niterói  
2016

JUNIO MACHADO DUARTE

**“DEIXE-ME CONTAR”**

Para além da palavra, uma experiência afetiva da voz em cena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Comissão Avaliadora composta pelos membros:

COMISSÃO AVALIADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Martha de Mello Ribeiro  
Universidade Federal Fluminense - UFF (Presidente)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nina Tedesco  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jane Celeste Guberfain  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

*Aos meus pais, Helena e Jair, por toda paciência, apoio e compreensão que sempre tiveram.*

## AGRADECIMENTO

O sentimento de gratidão nos acalma. Quando agradecemos nosso coração se aquieta. Assim, não posso começar de outra maneira senão agradecendo a todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte desse processo.

À Prof. Doutora Martha, que aceitou o desafio dessa orientação me estimulando a buscar a inter-relação entre o pensamento crítico e a arte da cena. Sua sensibilidade de orientadora me fez abrir novos caminhos para tornar essa pesquisa uma parte de mim. Com intervenções pertinentes, indicações e direções, me fez avançar por águas mais profundas. Esse trabalho, com o seu auxílio, se transformou em algo que transborda o universo acadêmico e vai ao encontro dos meus desejos enquanto um “atleta afetivo”.

Aos professores do PPGCA e aos amigos de turma, em especial a Leonardo Samarino, Ester Cunha e Laura Formighieri.

À Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, que me formou um artista mais político, um homem do teatro, me colocando frente aos desafios de sobreviver e resistir aos diversos sistemas que nos tornam prisioneiros. Aos meus amigos de turma e atores, que dividiram muitas lutas e também, os palcos. Obrigado Deisi Margarida pela parceria desde o nosso T.H.E.

À fonoaudióloga, Dra. Jane Celeste e ao Prof. Dr. Tato Taborda pelas contribuições no trabalho. Também, à professora Nina Tedesco em aceitar o convite para formar a banca de avaliação.

Ao meu amigo e fonoaudiólogo Reynaldo Lopes, que com sua experiência de Mestre me orientou na formulação do pré-projeto dessa pesquisa. A fonoaudióloga Luísa Catoira pela amizade e parceria. À professora Flávia Barreto, que, ainda na graduação, tornou maior a minha paixão pelo estudo da estética e potência da voz.

Aos atores e companheiros de pesquisa, pelas descobertas juntos – Caio Scot e Manuela Hashimoto obrigado pela parceria e toda a troca de conhecimento.

Aos meus alunos de teatro e a todos outros alunos que, em meus períodos de estágio acadêmico, contribuíram para a clareza desse trabalho.

Ao Teatro e a Fonoaudiologia que se tornaram presentes em minha vida e contribuíram de forma direta para o desenvolvimento desse universo sonoro, que é a voz em cena.

Não posso esquecer também daqueles que estavam fora da minha vida acadêmica, mas que foram fundamentais em vários momentos, dando-me apoio e força para concluir essa jornada. Aos meus pais, Helena e Jair, por toda a confiança e dedicação, à minha irmã Janaína e meu cunhado Douglas que me apoiaram em muitas decisões e me deram força para continuar a jornada. Também agradeço a Maria Custódio pelas orações e apoio. Agradeço a família Gontijo – Maria Helena (in memoriam), Sr. Wanderlei, Nathália, Mariana, Fabiano e Christiane , que me recebeu de braços abertos na cidade do Rio do Janeiro.

A todos, que de alguma forma, contribuíram para esse resultado, deixo aqui o meu OBRIGADO!

*“Voz, voz e mais voz!” Por enquanto eu não posso explicar, nem vocês podem entender plenamente as insinuações dessa observação[...]. Só com a própria experiência e prática é que vocês compreenderão tanto com os sentimentos como com o cérebro o sentido essencial dessas palavras.*

STANISLAVSKI, 2011, 140.

## **“DEIXE-ME CONTAR”**

Para além da palavra, uma experiência afetiva da voz em cena

### **RESUMO**

Este estudo levanta uma problemática a respeito das questões vocais na cena contemporânea, levando em consideração a voz como uma linguagem que ultrapassa as dimensões de um texto escrito e que, por seu registro sonoro, se torna uma catalisadora de afetos. A reflexão sobre as perspectivas da experiência afetiva e suas relações com as potencialidades da voz torna possível conjecturar o sonoro vocal com outras funções na dramaturgia da cena, funções que vão além das características semânticas de amparo ao texto escrito, nas quais foi confinada por longos anos dentro da história do teatro. Assim, baseando-se nos estudos práticos e filosóficos de estudiosos do teatro, no hibridismo de linguagens que operam de forma independente na cena contemporânea e nas práticas experimentadas durante o processo de pesquisa, é possível pensar a voz como um corpo sonoro performático, que age sobre o sensível e se materializa como elemento de construção e potência afetiva, fazendo-se entendida mesmo que sem literalidade das palavras.

**Palavras-chave:** Afeto, Contemporaneidade, Teatro e Voz.



**"LET ME SAY"**  
**Beyond the Word , Voice From Affective Experience In Scene**

**ABSTRACT**

This study rises a problematic about the vocal issues at the contemporaneity, considering voice as a language that transcends the dimensions of a written text and that, for its sonorous register, becomes an affection catalyst. The reflection about the affective experience`s perspectives and its relation with the voice`s potencial makes possible to connect the sounding vocal with other roles on the scene dramaturgy, which it has been taking on for many years during theatre`s history. Thereby, based on pratical and philosophical studies of theater theorists, on language hybridity, that function independently on contemporaneity and on practical experiences during the research, it is possible to understand voice as a performatic sonorous body, that acts on what is sensitive and that materializes as a construction and affective power element, being understood even without the literalness of the words.

**Keywords :** Affection, contemporaneity , Theatre and Voice.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Oscar Robles, La voz, óleo sobre tela.....	13
Quadro 1. Exemplos de parâmetros vocais e suas associações psicodinâmicas.....	29
Figura 2. Exercício de estimulação pelos sentidos.....	95
Figura 3. Exercício de estimulação pelos sentidos.....	95
Quadro 2. Exercícios para resistência vocal.....	96
Quadro 3. Exercícios para experimentação dos parâmetros vocais.....	97
Figura 4. Reescrevendo as possibilidades sonoras das palavras.....	99
Figura 5. Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos tristes.....	101
Figura 6. Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos tristes.....	101
Figura 7. Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos tristes.....	101
Figura 8. Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos alegres.....	103
Figura 9. Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos alegres.....	103
Figura 10. Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos alegres.....	103

## LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 - Exercícios de respiração para maior controle do fluxo aéreo.....	111
Anexo 2 - Exercícios de articulação para maior flexibilidade dos órgãos.....	113
Anexo 3 - Exercícios para explorar os ressoadores.....	115
Anexo 4 - Exercícios para explorar frequência, intensidade e ritmo.....	116
Anexo 5 - Classificação dos tipos de vozes e suas respectivas significações psicodinâmicas.....	119
Anexo 6 - Biografia do alfabeto.....	124
Anexo 7 - Textos extraídos do livro “ <i>as cidades invisíveis</i> ” e utilizados como inspiração aos processos práticos.....	127

## SUMÁRIO

<b>[PRELÚDIO] VOZ.....</b>	<b>12</b>
<b>1 – INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2. INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS I – A VOZ E A EXPERIÊNCIA DOS AFETOS.....</b>	<b>20</b>
<i>2.1. O Corpo Sonoro Vocal.....</i>	<i>32</i>
<b>3. INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS II – A POTÊNCIA AFETIVA DA VOZ EM CENA.....</b>	<b>38</b>
<i>3.1. Processos Vocais Cênicos: diálogos entre teoria e prática.....</i>	<i>52</i>
<i>3.1.1. Respiração.....</i>	<i>64</i>
<i>3.1.2. Articulação.....</i>	<i>70</i>
<i>3.1.3. Ressonância.....</i>	<i>75</i>
<i>3.1.4. Frequência, Intensidade e Ritmo.....</i>	<i>81</i>
<i>3.1.5. Audição.....</i>	<i>86</i>
<b>4. DEIXE-ME CONTAR – O RELATO DE UMA EXPERIMENTAÇÃO .....</b>	<b>91</b>
<i>4.1. Explorando as (Minhas) Cidades Invisíveis.....</i>	<i>92</i>
<i>4.1.1. Consciência das Capacidades Vocais.....</i>	<i>96</i>
<i>4.1.2. [DES]Construindo a Língua.....</i>	<i>98</i>
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>104</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>107</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>111</b>

## [PRELÚDIO]

### VOZ

Formada de sons emitidos pelo ser humano com suas frequências e qualidades rítmicas, melódicas, de timbre e volume. Recheada de significados sensoriais e emotivos vincula-se, em primeira instância, à parte mais primitiva do cérebro, ou seja, ao cérebro reptiliano. No estudo da fala, ou quando associada à fala, é chamada de melopeia e encontra passagem mais fluida e expressiva nas vogais.<sup>1</sup>

Ela é resultado de um processo adaptativo dos órgãos dos sistemas respiratório e digestivo.<sup>2</sup>

É produzida pelo trato vocal, a partir de um som básico gerado na laringe, o chamado “*buzz*” laríngeo. Esse som depende de um refinado controle cerebral, que, por meio de informações enviadas para os nervos laríngeos, coloca em vibração as pregas vocais, tendo como combustível para essa vibração o ar que sai dos pulmões. A voz faz parte de toda nossa existência, inaugurando nossa vida com o choro e concluindo-a, simbolicamente, com o último suspiro.

Está presente em momentos decisivos, tanto pessoais quanto profissionais, em sentimentos e emoções, e suas características estão relacionadas a idade, saúde física e mental, história pessoal de vida, interlocução, profissão, condições ambientais e contexto de comunicação. A voz carrega as palavras e também mostra a mensagem emocional associada a elas, o que significa que o som da voz tem a dupla função de transmitir conteúdos e sentimentos.<sup>3</sup>

Sem que você se dê conta, ela transmite seu estado interior, seus sentimentos, sensações e valores. Sua voz fala. É tão individual quanto suas impressões digitais. É por isso que ela fala bem mais alto do que as palavras.<sup>4</sup>

A voz é instrumento que conecta o corpo e a psique. A voz é coisa complexa, muito complexa.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> VARGENS, 2013, 28.

<sup>2</sup> KYRILLOS, 2003

<sup>3</sup> BEHLAU & PONTES, 2009.

<sup>4</sup> *Idem* 2

<sup>5</sup> MOLIK, 2012, 32.



*Figura 1 - Oscar Robles, La voz, óleo sobre tela*

## INTRODUÇÃO

Experimentação, experimentar, experiência. Experiência de uma voz com novas possibilidades de ação em cena, que contam aos ouvidos uma música de significados e afetações. Experimentar um processo de desconstrução e desestabilização da função vocal na cena, de buscar um lugar sensível e imagético a partir da experimentação sonora. Experimentação que se segue por uma proposta de ressignificação da voz, da palavra, do sujeito sonoro em cena, de experimentação dos canais sensíveis e de possibilidades do afeto.

“A experiência artística é um caminho aberto e direto”<sup>6</sup>. A arte é, antes de outra coisa, experiência. Experiência que adquirimos quando estamos abertos aos outros, quando entramos em confronto com os outros a fim de melhor compreender-nos. Sob essa ótica, essa pesquisa surge a partir dos processos de experimentação artística de criação, de uma voz que age sobre o outro enquanto potência afetiva. Uma voz capaz de catalisar afetos diversos e que experimenta, pelo domínio dos elementos vocais, uma maior autonomia de ação sobre o ouvinte.

Durante minha formação em teatro, e não digo formação só escolar, me refiro a todo o processo prático vivenciado até os dias atuais, me deparei com muitos problemas relacionados à criação, à construção e à função da voz cênica. Muitos métodos, como os aplicados em sala de aula em minha época de Martins Pena<sup>7</sup>, que, talvez, por conta da visão pedagógica que separava as disciplinas, deixava a prática vocal muitas vezes isolada das disciplinas de interpretação e de corpo. Isso acabava impossibilitando uma maior experimentação e expansão sonora da voz. Assim, também, por um histórico de dominação do texto em cena, o aluno/ator acaba utilizando a voz, simplesmente, como serviçal de uma dramaturgia escrita.

Não é de hoje que a voz recebe atenção por parte dos investigadores das artes cênicas. É possível percorrer a história mais recente e encontrar muitos estudiosos do teatro, expoentes na área, que se atentaram para a voz em cena, como, por exemplo, Grotowski, Stanislavski, Barba, Artaud. Apesar dos diferentes métodos e objetivos, todos se preocuparam com a estética vocal em cena e buscaram meios técnicos para alcançar, também pela voz, seus objetivos

---

<sup>6</sup> Grotowski, 1971.

<sup>7</sup> A Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena é uma instituição pública de ensino pós-médio localizada na cidade do Rio de Janeiro. Fundada em 13 de janeiro de 1908, é considerada a mais antiga escola de teatro da América Latina em atividade. Teve como alunos Procópio Ferreira, Tereza Rachel, Joana Fomm, Denise Fraga, Cláudia Jimenez, entre outros.

artísticos. Mas, é muito comum ainda hoje, apesar da revolução estética destes reformadores da cena, ao se pensar sobre voz no teatro relacionar seu uso imediatamente à sua eficácia semântica para com o texto dramático, ou seja, uma voz que acentua as condições de amparo ao texto escrito, submetendo-se à sua gramática.

Minhas inquietações a respeito dos trabalhos vocais me fizeram buscar referências em autores, pesquisadores e teatrólogos que pudessem fundamentar o objeto de minha pesquisa e, de tal maneira, estimular e difundir novas pesquisas no campo da voz em cena. Com as constantes mudanças ocorridas no fazer teatral, a voz assume um papel que vai além da função de dar coerência ao diálogo. Ela se torna, no teatro contemporâneo, ação performática, se materializando em expressão cênica. A contemporaneidade nos permite novos lugares, novos olhares, possibilitando uma visão multifacetada da voz. Nesse lugar, onde o teatro deixa de ser “textocentrista” e as linguagens se convergem em uma polifonia significativa, a voz deve ser pensada como uma possibilidade de explosão sonora e encantatória, como um corpo sonoro performático que age sobre o outro e que compõe a dramaturgia da cena. Uma voz que necessita ser ativada e investigada no corpo físico do ator.

Por exemplo: a explosão do pós-dramático, assim conceituado por Lehmann - um dos mais importantes teóricos do teatro contemporâneo e da estética do teatro *pós-dramático*<sup>8</sup> -, observado em experiências cênicas, cada vez mais se distancia da órbita do teatro dramático e *textocentrista*. Talvez essa característica de descentralização do texto seja um dos principais pontos em comum de tantas experiências e processos de investigação cênicos, permitindo uma maior abertura da cena teatral, a qual permite ser experimentada de diversas formas. (FERNANDES, 2010).

O teatro responderia a essa instabilidade por meio da simultaneidade de canais de enunciação, da pluralidade de significados e da estabilização precária em estruturas parciais, em lugar da fixação em um modelo geral. À semelhança do movimento das partículas elementares, a teatralidade explodida do pós-dramático tomaria direções tão diversificadas que seu único traço comum seria o fato de se distanciar da órbita do dramático (FERNANDES, 2010:19).

---

<sup>8</sup>Termo criado por Lehman em seu livro *Postdramatisches Theater, que analisa a evolução das formas cênicas e textuais do teatro depois dos movimentos de arte de vanguarda do século XX, rejeitando o que ele chama de teatro clássico burguês, pontuando o surgimento de um novo tipo de teatro que coloca novos paradigmas da cena e da dramaturgia, principalmente a partir do que se denomina de revolução performativa com o surgimento do happening em 1959.*



Esses caminhos percorridos pela cena contemporânea não estão apenas ligados ao fato de uma reformulação da escrita, mas sim a uma ressignificação dos elementos teatrais, que exigem muito mais a presença do atuante, enquanto corpo, do que simplesmente a representação da palavra contida no texto. Esse é o lugar onde as manifestações, os impulsos de energia e a experiência partilhada são mais valiosas que as significações e as informações (LEHMANN, 2007). A partir do momento em que não se preocupa mais com um modelo de representação naturalista, o fazer teatral se aproxima da filosofia da arte performática, do happening, dos postulados do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, que rompem com as convenções do teatro ortodoxo, permitindo uma incorporação extrema de outras áreas e meios artísticos. A magia, os rituais, a performance, o happening, as invenções midiáticas, assim como aspectos éticos, pedagógicos, sociológicos e filosóficos, são absorvidos para o processo de atuação.

Como esse teatro tem a necessidade de se deixar livre das amarras da representação naturalista (regras das três unidades de tempo, espaço e ação; regras do bem dizer, da empostação natural), é preciso entender que a palavra, nesse contexto, também se encontra em liberdade. É preciso tirar as amarras que congelaram-nas e enfurnaram-nas em seus significados. Nesse lugar de ressignificação, o trabalho do ator vai muito além de um simples decorar de texto, precisando transbordar e ultrapassar os limites das palavras, criando e transparecendo emoções. Sua voz deve acompanhar todas as nuances dessa complexa tarefa, escutando seus sentimentos e despertando o ouvinte para um novo jogo cênico.

Levantar questões sobre a crise da representação, no caso aqui mais centradas na figura do ator, não é algo simplesmente feito para interrogar o padrão representativo ou a função dos elementos da cena. Faz-se importante tal levantamento histórico para o entendimento de uma nova característica do jogo cênico. Essa nova forma de criação cênica dispõe de uma exigência cada vez mais particularizada para com a formação do atuante. O trabalho híbrido de novas linguagens e novos suportes exigem maior preparo e disponibilidade para a cena.

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialidade, da pulsação do híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena (COHEN, 2004, 25).

Esse alargamento do fazer teatral acarretou muitos conflitos, tanto para a cena como para sua estrutura constitutiva. A maneira de pensar a função do ator em cena e o próprio modo como o ator pensava e criava estavam ancorados e estabelecidos pela relação do ator com o texto.

Com a revolução performativa, o atuante deixa de lado a representação naturalista textocêntrica e reafirma sua presença enquanto artista pleno.

Do ponto de vista dos elementos técnicos, na arte como veículo, tudo é quase como nas *performing arts*; trabalhamos sobre o canto, sobre os impulsos, sobre as formas do movimento, aparecem também motivos textuais. E tudo sendo reduzido ao estritamente necessário, até criar uma estrutura tão precisa e finita como no espetáculo: *Action*. (GROTOWSKI, 2010: 232).

Essas mudanças afetam, de forma significativa, o fazer teatral, emancipando diversos elementos da cena. Talvez seja possível pensar que, em meio a essa autonomia artística, a voz, como elemento sonoro do texto articulado, também tenha recebido certa independência no processo de representação.

Com efeito, trata-se de pensar a voz justamente na sua possibilidade performática, como performance, ou seja, como ato, não reduzida, portanto, à transmissão de uma mensagem, mas a uma ação que transforma aquele que a pronuncia, tanto quanto aquele que é co-presente ao ato performático. (ZUMTHOR, 1993 Apud ICLE & ALCANTARA, 2011: 133).

A voz permite mover diferentes estados nos ouvintes e essa experiência deve ser explorada de forma mais ativa pelo ator. Segundo Artaud (2006), as energias corporais estão em constante atividade, tornando ativas e reativas a capacidade do corpo de se afetar. E a voz, por sua qualidade de expansão pelo espaço, aproxima os corpos afetando-os e deixando-os serem afetados. Isso não se refere a ter que acabar com o diálogo ou a utilização das palavras, mas sim de dar ao que está sendo dito o seu verdadeiro sentido, externalizando a real importância que as palavras têm.

É fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhe o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do encantamento. (ARTAUD, 2006: p. 47).

Como referido por Artaud, a voz tem em si uma potência catalisadora de afetos. Os sinais sonoros das palavras são capazes de afetar os ouvintes e produzir diferentes estados afetivos. Partindo desse pensamento, sobre as possibilidades afetivas da voz enquanto corpo

sonoro, que é capaz de mobilizar o potencial de agir de seu receptor e da ideia de que a voz é ação e que o seu uso pelo ator, na estética teatral performativa, passa a requerer atenção especial, este trabalho desenvolve uma experiência da voz – enquanto elemento sonoro – e suas capacidades afetivas. Uma prática experimental coligada à interlocução entre o pensamento filosófico dos afetos e a relação do trabalho de voz.

A metodologia aplicada na pesquisa partiu de um levantamento bibliográfico sobre a experiência afetiva, as potencialidades da voz e os processos da voz em cena. Além da revisão bibliográfica, foram colocados em prática os diferentes processos de criação e as experimentações das potencialidades da voz para o ator. Assim, o presente trabalho está organizado em três capítulos, que pautam esses levantamentos.

O primeiro capítulo articula a ideia da voz sob a filosofia dos afetos. Fundamentado por Espinosa, Deleuze, Larrosa, entre outros pensadores, busca-se entender a experiência do afeto e como o comportamento da voz é elemento de potência afetiva. O objetivo é entender o afeto e essa relação entre a voz e os estados da alma, traçando um mecanismo de reflexão para o texto que segue.

O capítulo dois, é um mergulho nas teorias e práticas de importantes estudiosos do teatro. Entre Stanislavski, Artaud, Grotowski e outros atuais pesquisadores da voz, traço uma linha vertical de processos e trabalhos que utilizam a voz fora dos padrões convencionais de um teatro ortodoxo. Além disso, esse capítulo faz uma breve narrativa historiográfica do percurso da voz em cena e como ela alcançou um lugar mais experimental nas novas dramaturgias cênicas.

Já o terceiro capítulo é o relato de uma experiência prática, que se utiliza dos recursos investigados na atual pesquisa, para o processo de criação de uma dramaturgia vocal. A experiência foi realizada com a participação de uma atriz, estudante de teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, e um ator, estudante de Cinema da Puc – Rio. O processo se deu a partir da construção de uma microcena experimental.

Assim, a partir dessa discussão, espera-se que as influências dos processos teóricos e práticos possibilitem um exercício de desestabilização de conceitos e referências, tornando viável a extração de impulsos criadores para o trabalho vocal. E que essa experiência impulse novas pesquisas sobre as possibilidades da voz em cena. Não preocupado em defender ou encontrar especificamente uma técnica para o uso da voz no teatro contemporâneo e muito menos com o objetivo de esgotar esse assunto de tamanha amplitude e variadas leituras. O que se propõe, portanto, é correlacionar ideias e estudos de pesquisadores do teatro, com finalidade de adentrar numa investigação experimental, no que diz respeito ao uso vocal na cena

contemporânea, explorando e analisando o comportamento dessas sonoridades no corpo do ator.

Pois, “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos, antes de tudo, de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 2006).

## 1. INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS I - A VOZ E A EXPERIÊNCIA DOS AFETOS

O desejo de pesquisar as transformações que nosso corpo é capaz de sofrer pelo contato com a voz nos leva a uma busca pelo entendimento dos afetos. Por que quando ouvimos uma voz podemos, imediatamente, ficar tristes ou felizes, em êxtase ou melancólicos? Sabemos que não é fácil conter nossos sentimentos mediante os sons. Por ele somos afetados e, muitas vezes, não temos a menor noção de por que ficamos em tal estado. Em nosso corpo, o som reverbera de forma física através de suas ondas que tocam nossa pele e também fazem vibrar nosso tímpano – capaz de desencadear um processo de transdução desse sinal sonoro – até que ele se torne energia elétrica e encontre nosso cérebro, para então reverberar-se em sensações que são capazes de modificar nosso estado interior. Por ele, portanto, somos afetados.

Assim, o afeto foi e ainda é um termo muito estudado por filosofias que tratam do sujeito. Filósofos como, por exemplo, Espinosa e Deleuze, pensaram a potência dos afetos e suas ações sobre os corpos que se afetam e se deixam afetar. Em revisão bibliográfica, encontramos também, em correlação, o termo afecção, mediante o qual precisamos entender a distinção entre o que chamamos de afetos e o que chamamos de afecção, termos que, segundo Deleuze, causam algumas confusões em sua definição.

Vejamos: a afecção, na ótica filosófica, seria o ato de um corpo sofrendo a ação de outro sobre si. Já o afeto seria a variação do estado do corpo para maior ou menor grau em relação ao que estava antes de ser afetado, sendo um trânsito que o corpo enfrenta na mudança de seu estado original para outro. Segundo Deleuze, essa mutação pode ser encarada pelo corpo que se afeta de forma positiva – quando há o aumento da capacidade de agir – ou de forma negativa – quando ocorre a diminuição da capacidade de agir. No entanto, mesmo a afecção passiva, que atesta a nossa impotência – nos separa daquilo que podemos, imobilizando nossa força de ação – envolve um certo grau, mesmo que pequeno, de uma potência de agir. A ação de sermos afetados é algo que permanece constante. Hipoteticamente pode-se dizer que as afecções ativas e passivas variam, em proporção, por uma mesma afecção. A produção de afecções ativas, por exemplo, diminui em mesma proporção as afecções passivas e, da mesma forma, a produção de afecção passiva “imobiliza”, na mesma proporção, as afecções ativas. Em resumo, uma

mesma ação de afetar faz com que o aumento e a diminuição da potência de agir variem, inversamente, em mesma proporção. (DELEUZE, 1968).

Segundo Deleuze (1978), um afeto é um modo de pensamento que nada representa. O afeto se constitui pela transição vivida de um grau a outro.

Tomem ao acaso o que qualquer um chama de afeto ou sentimento, uma esperança por exemplo, uma angústia, um amor, isto não é representativo. Certamente há uma ideia da coisa amada, há uma ideia de algo que é esperado, mas a esperança enquanto tal ou o amor enquanto tal não representam nada, estritamente nada. Todo modo de pensamento enquanto não representativo será chamado de afeto. Uma volição, uma vontade, implica, a rigor, que eu queira alguma coisa; o que eu quero, isto é objeto de representação, o que eu quero é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto, porque é um modo de pensamento não representativo. (DELEUZE, 1978, online).<sup>9</sup>

Estamos, completamente, dentro deste mundo de afecções e de variações contínuas da potência de agir (DELEUZE, 1978). Na definição geral dos afetos, Espinosa aponta o afeto como *pathema* (paixão) do ânimo, sendo uma ideia confusa, onde a mente afirma a força de existir, variando para mais ou para menos, que antes de ser afetado. A mente pode afirmar, através dos afetos, a realidade de seu corpo, ou seja, aumentando ou diminuindo a sua potência de agir (MARQUES, 2012). “A ideia que constitui a forma de um afeto, deve indicar ou exprimir o estado do corpo ou de algumas de suas partes” (ESPINOSA, 2007, p.260), pois, “todas as ideias que temos dos corpos indicam antes o estado atual de nosso corpo” (ESPINOSA, 2007, p.260). Para Espinosa, o afeto é constituído pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro. A ideia que se cria sobre o afeto - de que ele seria uma variação na potência de existir, parte do pensamento de Espinosa, ao dizer que os afetos seriam a alteração – para mais ou para menos – da capacidade de ação do corpo sob suas afecções<sup>10</sup>. O afeto não é indicativo ou representativo, ele é transitivo, experimentado em um determinado tempo vivido que envolve a variação entre dois estados do corpo. Uma força de existir que varia para mais ou para menos que antes de o corpo ser afetado, que envolve maior ou menor realidade que antes<sup>11</sup>, algo coligado diretamente ao campo das experiências humanas.

O corpo humano pode ser afetado de muitos modos, que aumentam ou diminuem sua potência de agir, assim como de outros que não tornam sua

---

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles. *Idéia e Afeto em Spinoza*, Cursos em Vincennes. 24/01/1978.

<sup>10</sup> Por Afeto entendo as afecções do corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir deste corpo e ao mesmo tempo as ideias destas afecções. (ESPINOSA, 2007: 78).

<sup>11</sup> DELEUZE, 2002, p.25

potência de agir nem maior nem menor (p.39). A ideia de qualquer coisa que aumenta ou diminui, ajuda ou limita a potência de agir de nosso Corpo, também aumenta ou diminui, ajuda ou limita a potência de pensar de nossa Mente. (ESPINOSA, 2007, p. 43).

O conceito do afeto abrange o ato, o processo e a experiência, envolvendo o corpo e mente. No pensamento de Espinosa, o afeto é fundamental para pensar esses dois modos. A ideia de que qualquer coisa que aumenta ou diminui a potência de agir de um corpo também aumenta ou diminui a potência de pensar de sua mente (NOGUEIRA, 2010). O afeto é caracterizado pela possibilidade do sujeito de se afetar pelos encontros que realizam com o mundo a sua volta, experimentando dessa forma as variações de sua potência. Assim, é possível enfatizar a dimensão da experiência dentro do campo afetivo.

Para Espinosa, a experiência humana não é definida pela razão, mas pelo desejo, sendo, portanto, potência de agir. “A noção de experiência é assim entendida como experiência vivida, remetendo ao corpo vivo e intensivo e a dimensão afetiva que o constitui” (MARQUES, 2012).

O afeto estaria, para esses autores, inteiramente ligado à “experiência”.

Segundo Larrosa (2002), a experiência pode ser definida de muitas formas, mas sempre em volta de um denominador comum. Por exemplo: em espanhol, a experiência é definida como “o que nos passa”; em português diríamos que a experiência é “o que nos acontece”; em francês seria “*ce que nous arrive*” (esse que nos chega); em italiano, “*quello che nos succede*” ou “*quello che nos accade*” (aquilo que nos acontece); a experiência em inglês seria, “*that what is happening to us*” (o que está acontecendo conosco); em alemão, “*was mir passiert*” (o que me aconteceu). Sendo assim, a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2002, p.22).

Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER, 1987, 143 apud LARROSA, 2002, 25).

Em outras palavras, a experiência nos possibilita a mudança, a transição, transformação. O sujeito da experiência é análogo a um território de passagem, uma “superfície sensível” onde o que nos acontece, nos afeta de algum modo, produz alguns afetos, nos marca de alguma forma, deixa vestígios em nosso corpo, gerando alguns efeitos. Como do francês “*ce que nous arrive*”,

o sujeito da experiência é a linha de chegada, o ponto a que chegam as coisas, que recebe o algo que chega e que, ao receber, lhe dá lugar, lhe permite ação. O sujeito da experiência é, sobretudo, um lugar onde têm espaço os acontecimentos, com um “*quello che nos accade*”, um “*happening to us*” ou “aquilo que nos acontece”. Por ela sofremos alguma modificação em nosso estado original. É algo que ocorre em nós, em nosso íntimo, sendo também, práxis referentes a algum conhecimento, no sentido de adquirir alguma habilidade ou prática referente a determinado saber. Algo que conquista à maneira com que se responde ao que lhe acontece, ao passo que vamos sentido as nossas transformações ao longo da vida. Assim é o saber da experiência.

No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal (LARROSA, 2002, 27).

Para Larrosa, portanto, é preciso, para que a experiência aconteça – aqui também se refere ao afeto –, nos expor, com tudo o que essa exposição tem de vulnerabilidade e de risco ao que nos forma. Aos que se impõem, e não se expõem, são incapazes de vivenciar a experiência de serem afetados. Quem não se permite ser perpassado por algo, é incapaz de experiência. Nada o toca, nada o afeta e, conseqüentemente, nada ocorre. A experiência é lugar do encontro, da relação com algo que se prova, se experimenta. O sujeito da experiência é um sujeito alcançado por algo aberto a sua própria transformação, aberto ao encontro. Enquanto pesquisadores da potência afetiva da voz, devemos estar atentos a essa disponibilidade para as experiências, pois nos fechamos cada vez mais para elas e nos tornamos menos sensíveis ao mundo e ao entendimento cumulativo que a experiência nos traz. “Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (LARROSA, 2002). Muitas coisas se passam, mas pouco acaba nos passando e a experiência se torna cada vez mais rara. Isso se dá muitas vezes pelo fato de vivermos em um mundo onde a informação e a opinião nos bombardeiam por todos os lados.

Dessa resultante, temos a pobreza da experiência, conseqüentemente a pobreza dos afetos. Segundo Benjamin (1987), os homens não aspiram por novas experiências, mas sim



buscam libertar-se de todas elas. Isso não é inexperiência nem ignorância, pelo contrário, eles consomem informação, cultura, tudo. No entanto, a informação está longe de ser experiência. Ela não deixa lugar para a experiência, sendo quase contrária a ela. A ênfase da vida contemporânea sobre a informação e toda a retórica destinada a constituirmos como sujeitos informantes e informados, nos distancia da possibilidade da experiência. Sabe-se muitas coisas, passa-se muito tempo buscando informação, cada vez mais se sabe, cada vez mais estamos melhor informados, porém, o que essa obsessão consegue nada mais é que nada nos aconteça.

A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o saber de experiência é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado (LARROSA, 2002).

Seguindo com Larrosa, a experiência também se despotencializa pelo excesso de opinião. O sujeito contemporâneo é formado de opinião. Ele tem uma opinião supostamente pessoal e própria e, às vezes, crítica sobre tudo o que o cerca, sobre tudo o que se passa, tudo aquilo de que possui informação. A opinião anula nossas possibilidades de experiência e também faz com que nada nos aconteça. Na experiência, fazemos a experiência de algo, algo que possibilita nossa própria transformação, sem julgamentos, abertos para possibilidades.

Daí que a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação. Daí que o resultado da experiência seja a formação ou a transformação do sujeito da experiência. Daí que o sujeito da experiência não seja o sujeito do saber, ou o sujeito do poder, ou o sujeito do querer, senão o sujeito da formação e da transformação. Daí que o sujeito da formação não seja o sujeito da aprendizagem (a menos que entendamos aprendizagem em um sentido cognitivo), nem o sujeito da educação (a menos que entendamos educação como algo que tem que ver com o saber), mas o sujeito da experiência. (LARROSA, 2011, 7).

Portando, cada encontro que o corpo realiza com outros corpos, cada experiência, proporciona uma nova descoberta, proporciona uma potencialização dos afetos em nosso corpo e nos outros.

Ampliando esse pensamento, é possível conectar a experiência afetiva, derivada do encontro, como algo concretamente presente na comunicação. Mas não estamos falando da comunicação em seu senso comum que parte de conceitos tecnocratas e empíricos da ação de se comunicar<sup>12</sup>, a comunicação que nos interessa aqui é algo que se constitui através da relação

---

<sup>12</sup>Para Ciro Marcondes Filho, *O Espelho e a Máscara: O Enigma da Comunicação no Caminho do Meio*, p. 9. O termo comunicação designa, em geral, o ato de transmitir e trocar signos e mensagens, referindo-se mais além à circulação de bens e pessoas. De forma mais ampla, ele se aplica aos processos técnicos de transmissão e troca de mensagens que vieram

entre corpos, dessa experiência da qual estamos falando. O produto da comunicação é algo que se forma pelo “contato” entre emissor e receptor. Sendo assim, seria, também, responsável pela produção de afecções e, conseqüentemente, produtora de afetos. Por esse ponto de vista, a comunicação aborda os corpos como agentes de afecções, como corpos que agem um sobre o outro e que são produtores de afetos. Ela põe as frações corporais em proximidade afetando e sendo afetadas e tira de seu caráter a função de apenas transmitir uma mensagem (SILVA, 2012).

Uma ferramenta efetiva na comunicação é a palavra. Podemos dizer que a palavra é algo inerente ao homem. O modo como o homem vive se dá, muitas vezes, através de palavras. Por meio delas damos sentido ao nosso ser, explicamos o que nos acontece, significamos e damos valor às coisas a nossa volta e aos nossos sentimentos, contamos ao mundo nossas histórias.

O homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos (LARROSA, 2002).

A palavra produz sentido e muitas vezes funciona como potência de ação. Na experiência da comunicação a palavra possui poder de inferir em nosso estado, o que torna a palavra potência de afecção sobre os corpos. Por meio delas, mudamos nossas ideias sobre as coisas, inferimos opiniões, despertamos sentimentos.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos

---

com a imprensa, o rádio, a televisão, os satélites (...) Afora isso, a comunicação social supõe um plano interpessoal, um plano mediatizado (executado por empresas) e um plano institucionalizado (transmissão cultural, social etc).

colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso (LARROSA, 2002).

Segundo Bergson (1999), ouvir a palavra falada é, em primeira instância, fazer o reconhecimento do som, logo em seguida identificar seu sentido e, por fim, buscar sua interpretação. Em resumo: é exercer várias capacidades da memória, passando por todos os graus de atenção. O conhecimento de uma língua, que é realizado por meio das lembranças, pode alterar uma percepção. “Supõe-se, é verdade, que as lembranças auditivas das palavras, acumuladas na memória, respondem aqui ao apelo das impressões sonoras e vêm reforçar seu efeito” (BERGSON, 1999, p.125).

Assim, também podemos pensar, para além das imagens semânticas da palavra, a voz (elemento da comunicação que faz o preenchimento das palavras, dando harmonia, tons, intensidades, ritmos e ressonâncias sonoras) como um elemento potente capaz de despertar nos ouvintes variados afetos, como alegrias e/ou tristezas<sup>13</sup>. As afecções, promovidas pelo sonoro vocal, levariam o corpo ouvinte a agir e a pensar de um modo ou de outro. O que acontece pelo fato de o som ser preenchido de uma força capaz de operar totalmente sobre os sentimentos humanos, de modo tão particular, que mobiliza forças afetivas pela simples percepção dos seus sinais sonoros. Segundo Alves (2012), a palavra e a voz são signos que se diferenciam quanto ao conteúdo e quanto ao seu modo de significação. A palavra significa o objeto, por convenção, e a voz, de forma natural, manifesta afecções sensíveis.

Segundo Aristóteles (1985), o homem é, entre os animais, o mais sociável. A natureza nos concedeu o dom da palavra (que não pode ser confundida com voz), que tem sido usada para expressar o bem e o mal, o justo e o injusto; mas a voz, essa recebeu a força de expressar a alma. Por ela, a dor e a alegria podem ser expressadas (ARISTÓTELES, 1985). A voz é a base da linguagem humana e se diferencia pela articulação na fala e por sua base, que é o som. Para Aristóteles:

A voz é certo som de um ser animado<sup>14</sup>, porque nenhum dos inanimados dispõe de voz. Apenas por analogia se diz que estes usam a voz, como por exemplo, a flauta, a lira e todos os outros seres inanimados que dispõem de altura, duração e articulação, pois a voz parece possuí-las. Muitos animais não possuem voz, como os animais não sanguíneos e, de entre os sanguíneos, os peixes. E faz sentido que assim seja, se de facto o som é um certo movimento

---

<sup>13</sup> Afetos ou paixões primárias da alma. A alegria é o afeto que aumenta nossa potência de agir, seria uma variação intensiva positiva para mais. Já a tristeza é o afeto que faz com que aconteça uma diminuição da nossa potência de agir (ESPINOSA, 2007).

<sup>14</sup> Isto é, que possui alma.

do ar. Já os peixes que se diz possuem voz, como os existentes no Aqueloo<sup>15</sup>, produzem um som com as brânquias<sup>16</sup> ou com outra parte do mesmo tipo. A voz, pelo contrário, é o som de um animal, mas não produzido por uma qualquer parte. Ora, como tudo soa quando alguma coisa atinge outra coisa e em alguma coisa, sendo esta última o ar, faz sentido que disponham de voz apenas os animais que inalam o ar. A natureza, assim, utiliza o ar inalado em duas funções, assim como utiliza a língua para o paladar e para a linguagem articulada, dos quais o paladar é indispensável (e por isso está presente na maioria dos animais), enquanto a comunicação tem por finalidade o bem-estar. Do mesmo modo, a natureza utiliza o ar, por um lado, para manter a temperatura interior, enquanto coisa necessária (será explicado noutra local porquê) e, por outro, para a voz, para proporcionar bem-estar. O órgão para a respiração, por sua vez, é a laringe, que existe por causa de uma outra parte, o pulmão. É por causa desta parte que os animais terrestres possuem uma temperatura superior à dos outros animais. A região que mais precisa da respiração é a que fica em torno do coração. Por isso, é necessário que o ar, ao ser respirado, entre. De forma que o golpe do ar inalado, pela ação da alma existente em tais partes, contra a chamada «traqueia» é a voz. É que nem todo o som de um animal é voz, como dissemos (é possível, pois, emitir som com a língua ou ao tossir). É necessário, então, que seja um ser animado o que golpeia, e que tal suceda juntamente com alguma representação (ARISTÓTELES, 2010, p.85,86).

Assim, a voz é elemento primário na comunicação – coligada à experiência dos afetos. É uma espécie de som capaz de colocar em movimento o ar até que alcance nossos ouvidos. Esse som, de alguma forma, deve ser intencional, dotado de significação. Para Aristóteles, além dessa característica, um som só é voz quando um ser animado – que possui alma –, o produz pela pressão do ar sobre a laringe e, conseqüentemente, deve estar associada com alguma imagem ou representação. Dessa forma, “a voz é, portanto, a mais elementar forma de linguagem, pois já é imersa no domínio semântico” (ALVES, 2012). Os sons pronunciados são símbolos das afecções da alma (ARISTÓTELES, 2013, p.3). Assim, da mesma forma que existe relação entre a linguagem escrita e a linguagem falada existe também a relação entre a linguagem falada e os estados de alma (NEVES, 1981).

Parece-me aqui plausível sustentar certas afecções da alma, como a imagem, os sentimentos, as sensações em geral, adquirem seus equivalentes, os quais conformam a língua, esses seriam os símbolos. Há as sensações, as imagens e as suas respectivas codificações. Os sons articulados em palavra funcionariam como símbolos das afecções da alma [...] <sup>17</sup> (ARISTÓTELES, 2013, p.77).

Nela está presente um entrelaçamento de som e significado de maneira que, ao se

---

<sup>15</sup> Nome de vários rios.

<sup>16</sup> Ou guelras.

<sup>17</sup> Comentário de José Veríssimo Teixeira da Mata, tradutor e comentarista do livro “Da Interpretação” de Aristóteles. Editora Unesp. 2013.

manifestar enquanto som vocal, manifesta também um conjunto de “paixões sensíveis”(ARISTÓTELES, 2013, p.18). O significado da voz é relativo às paixões, sendo seu conteúdo semântico restrito ao campo afetivo, sensível e, de certa maneira, subjetivo, que é próprio das afecções da alma. Esta ligação entre o som vocal e a sua significação se dá pelos sinais impressos na voz, que são signos movidos pela própria natureza humana e que expressam o conteúdo da alma. (ALVES, 2012).

O som vocal, como qualquer outro som, por suas variações de tom, ritmo e intensidade, é capaz de expressar toda a afetividade de uma pessoa. A voz sonoriza a emoção externalizando os mais variados estados e sentimentos do falante, possibilitando a percepção, do emocional do indivíduo, apenas pelo seu registro. Pensar a voz como uma potência material é tornar concreto o som das palavras e de todo nosso gesto vocal. “A voz não é metafórica, nem sutil, é uma força material, um verdadeiro ato que põe em movimento, dirige, dá forma, para, e que ainda, pode extrair da palavra as suas possibilidades de expansão fora da mesma” (GROTOWSKI, 2010). Assim, a voz tem essa função de agir sobre o ouvinte. A conexão entre movimento, emoção e voz é realizada constantemente e independe de nossa vontade. As emoções provocam alterações em nosso funcionamento físico e essas mudanças alteram a velocidade, o ritmo, a tensão e a fluência dos movimentos corpóreo-vocais (NOGUEIRA, 2010). É uma extensão de expressividade, que determina traços de personalidade, opinião e sensação nas diversas situações em que pode se encontrar.

“Repetições rítmicas de sílabas, modulações particulares da voz envolvendo o sentido exato das palavras, precipitam em maior número as imagens no cérebro, em favor de um estado mais ou menos alucinatório” (ARTAUD, 2006, p. 142).

Sob esse aspecto, na experiência que o sinal sonoro é capaz de nos perpassar, conhecer e dominar os registros do corpo voz, com suas ondas sonoras, é tornar possível afetar os outros corpos e potencializá-los ao aumento ou diminuição de sua força de agir. Isso se dá pelo fato de a voz humana exercer, como visto, não só a função de transmitir o conteúdo semântico de um texto, como também expressar, por si só, os mais variados sentimentos. Sua qualidade

sonora é capaz de despertar imagens mentais, dando interpretações específicas em quem as ouve, como é possível visualizar no quadro de Behlau<sup>18</sup> e Pontes<sup>19</sup> (2009).

**Quadro 1 – Exemplos de parâmetros vocais e suas associações psicodinâmicas:<sup>20</sup>**

<b>Voz do Falante</b>	<b>Interpretação do Ouvinte</b>
Voz rouca	Cansaço, estresse, esgotamento
Voz soprosa	Fraqueza, sensualidade
Voz comprimida	Caráter rígido
Voz monótona	Desinteressante, chata
Voz trêmula	Sensibilidade, fragilidade, indecisão, medo
Voz infantilizada	Ingenuidade, falta de maturidade emocional.
Voz nasal	Limitação intelectual e física, falta de energia, inabilidade social.
Voz grave	Autoridade, personalidade energética
Voz aguda	Submissão, dependência, infantilidade ou fragilidade
Conversa em tons agudos	Alegria, descontração
Conversa em tons graves	Tristeza, melancolia
Pouca variação de tons na fala	Rigidez de caráter, controle das emoções

<sup>18</sup> Mara Behlau – Fonoaudióloga e Doutora em Distúrbios da Comunicação Humana pela Universidade Federal de São Paulo.

<sup>19</sup> Paulo Pontes – Médico, professor da UNIFESP e fundador da Sociedade Brasileira de Laringologia e Voz.

<sup>20</sup>O quadro serve como ilustração e comprovação de como a voz é carregada de capacidade afetiva. Tal conhecimento serve para auxiliar em uma maior abertura de exploração das possibilidades vocais. Longe de cair nas amarras representativas, mas sim, possibilitando o conhecimento de ferramentas para novas potencialidades da voz em cena. Talvez isso tenha certa aproximação ao pensamento de Artaud (2006), quando ele diz que: “o importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo [...] Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial [...] E assim, qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico. Com esse objetivo, não é mau reconhecer alguns pontos de localização”.

Variação rica de tons na fala	Alegria, satisfação, riqueza de sentimentos.
Intensidade elevada	Franqueza, excesso de energia ou falta de educação.
Intensidade Reduzida	Pouca experiência nas relações pessoais, timidez ou medo, introversão.

(Adaptado de BEHLAU & PONTES, 2009)

A fala e todo o seu preenchimento sonoro – estamos nos referindo a melodia vocal e rítmica – são diretamente ligados aos estados da alma, às reações que se apresentam em forma de emoção, aos processos instintivos conectados à sobrevivência (VARGENS, 2013). Assim, nas relações interpessoais, as palavras são recheadas de capacidade afetiva. “Cada som evoca um encantamento. Uma palavra é um bracelete de encantamento vocal. Consideradas individualmente, suas letras (fonemas) contam ao ouvinte atento uma complicada história de vida” (BOB WILSON *apud* GALIZIA, 2011). Com as palavras e com a voz, somos capazes de aflorar as mais variadas emoções, despertando no ouvinte estados afetivos diversos. Segundo Aleixo (2005), a dimensão sensível é o ponto central, a origem criadora da voz. Podemos tomá-la observando a experiência do corpo, sua memória e emoções. Seria, como dito por Artaud (2006), a busca por uma voz de encantamento. Experiências que livram a palavra e a voz das amarras informativas e mergulham-nas na potência sensorial afetiva do contato com o ouvinte.

As palavras têm possibilidades de sonorização, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de entonações. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido – de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias (ARTAUD, 2006, p. 37).

Essa experiência é algo que marca nossa memória e nosso corpo. A experiência sensorial que o corpo realiza com a voz, dependendo de sua textura e sua intenção, é capaz de transformá-lo – mobilizando-o ou imobilizando-o. A voz é capaz de despertar diversas imagens mentais, memórias e sensações.

Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras, no entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço mediante percepções, mas, também, mediante afecções: é o próprio corpo. Um corpo que é imagem e que afeta e se afeta.

Examinando as condições em que essas afecções se produzem é possível descobrir que elas se intercalam entre os estímulos que se recebe de fora e os movimentos que se vai executar, como se elas devessem exercer uma influência mal determinada sobre o procedimento final. Parece que cada uma das afecções contém, a sua maneira, “um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer” (BERGSON, 1999, p.12).

Eis as imagens exteriores, meu corpo, e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. Através da visão, através da audição, ele se relaciona com um número cada vez maior de coisas, ele sofre influências cada vez mais longínquas. (BERGSON, 1999, p.14).

Espinosa também nos aponta sobre a capacidade de transformação e de transformar que possui o corpo humano. O corpo se apresenta como um corpo dinâmico, que não está preso, engessado em sua racionalidade, mas sim em sua capacidade de se modificar e se transformar através dos afetos (MARQUES, 2012). Bergson (1999), estudando, em corpos semelhantes, a configuração da imagem do próprio corpo, percebe a existência de nervos aferentes, que transmitem estímulos aos centros nervosos, e também nervos eferentes que partem do centro, conduzindo os estímulos à periferia, colocando partes do corpo ou o corpo inteiro em movimento. Para ele, os nervos aferentes e os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e levados ao cérebro são imagens. E que o sistema nervoso tem a função de receber estímulos e, conseqüentemente, montar aparelhos motores, apresentando o maior número possível desses aparelhos a uma excitação. O sistema nervoso, interposto entre o que estimula o corpo e aqueles que o próprio corpo poderia influenciar, desempenha o papel de conduzir, transmitir, distribuir ou inibir o movimento.

Os sistemas de comando do sistema nervoso central são associados à expressão primária dos instintos sonoros e ao córtex cerebral, estão associadas às funções da linguagem e da comunicação. Várias informações são levadas ao cérebro, a todo o momento, por intermédio de nossa percepção. Na comunicação esses estímulos são desdobrados em forma de voz e fala (VARGENS, 2013). É importante notar que as percepções estão impregnadas de lembranças, e uma lembrança não se torna presente a não ser pelo corpo com sua percepção. A percepção e a



lembrança penetram-se, trocam algo. A afecção é, portanto, o que se mistura do interior de um corpo à imagem dos corpos exteriores; “é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem” (BERGSON, 1999).

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 1999, p. 33).

Assim, o conhecimento de uma língua não passa de lembranças que temos dela. As lembranças auditivas das palavras, armazenadas na memória, respondem às impressões sonoras e reforçam seu efeito. Para evocar a lembrança das palavras escutadas, só é necessário que se ouça as palavras (BERGSON, 1999). O sonoro da voz se interpenetra nos corpos ouvintes sem perderem suas características próprias, suas propriedades. Esses corpos são parte da experimentação da sensibilidade vocal e suas relações produzem afetos, onde cada um vivencia essas relações à sua própria maneira, dependendo de suas capacidades afetivas. Compreendendo uma dimensão poética, sendo a voz em intercâmbio com o outro (ALEIXO, 2005).

### **1.1. O Corpo Sonoro Vocal**

Deleuze pergunta: qual é a estrutura de um corpo e o que esse corpo pode? E responde dizendo que a estrutura do corpo é a composição de suas relações. O corpo pode aquilo que está na natureza e nos limites de sua capacidade de ser afetado. Assim, o corpo para o Deleuze, em termos espinosanos, é determinado pela sua “latitude” – afetos – e “longitude” – relacionado ao repouso e ao movimento de que os corpos são capazes. “Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um corpus linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade”. Os corpos estão relacionados à sua longitude e latitude. A longitude seria qualquer conjunto das relações de velocidade e lentidão, de repouso e movimento, entre partículas que o formam. Já latitude, o conjunto dos afetos que preenchem o corpo em cada momento, os estados intensivos de uma força. Isso estabelece a cartografia de um corpo. As longitudes e as latitudes constituem a Natureza, sempre variável, de um corpo (DELEUZE, 2002, p.132).

Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um corpus linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é, entre elementos não formados. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades (DELEUZE, 2002, p. 132).

O corpo é constituído pelas afecções e afetos que produz. A capacidade desse corpo de afetar é equivalente à sua constituição. Isso determina o poder de ação de um corpo – tanto sua própria ação quanto sua ação sobre outros corpos. São as capacidades de afetar e serem afetados que definem o que um corpo é capaz.

Deleuze apresenta duas classes de interpretação para a questão da experiência afetiva referente à constituição e potência corporal, quais sejam: a ordem cinética e a ordem dinâmica. O aspecto cinético caracteriza-se pela interação entre os corpos a partir das relações de movimento e repouso, de lentidão e velocidade entre as partes que compõe este corpo; por outro lado, o aspecto dinâmico atribui ao corpo o poder de afetar e ser afetado por outros corpos de inúmeras maneiras, os quais buscam continuamente consonar potências cada vez mais intensivas. Assim, por exemplo, quando dois corpos se encontram, as relações cinéticas que os caracterizam e constituem podem ser compostas e regeneradas entre si. Desta maneira, um corpo mais potente, igualmente composto e complexo é produzido e conseqüentemente a alegria é gerada e a potência é ampliada: ocorre um bom encontro. Na *Ética*, Espinosa explica que “nossa potência de agir, pode ser determinada e, conseqüentemente estimulada ou refreada pela potência de outra coisa singular que tem algo em comum conosco, e não pela potência de uma coisa cuja natureza é inteiramente diferente da nossa”. (EIV P29 D). Neste sentido, deste encontro também pode ocorrer uma relação inconveniente, em que os corpos envolvidos não são componíveis entre si, ou seja, um mal encontro, indicativo de tristeza. Esta decomposição é sobretudo, redução da potência de autoperseveração, destruição do corpo não favorecido ou de algumas de suas partes, – destruição esta que advém somente pelas causas externas, pois a essência humana é intrinsecamente indestrutível (ROCHA, 2015, p. 38).

Para Espinosa (2007), “todos os corpos ou se movem ou estão em repouso” (Prop. XIII - Axioma 1), e os corpos que se movem, ora se movem mais rapidamente, ora se movem mais lentamente. É preciso saber também que um corpo que se move ou que está em repouso deve ter sido determinado por outro corpo a esse estado e, conseqüentemente, este também deve ter

sido determinado ao movimento e ao repouso por outro, e assim por diante. O movimento é característica própria do corpo e são os afetos, proporcionado por outros corpos, como o próprio corpo sonoro vocal, que irão colocá-lo em movimento ou em estado de repouso.

Os corpos (pela Def. 1) são coisas singulares que (pelo Lema 1) se distinguem entre si pela relação do movimento e do repouso. E (pela Proposição 28 P I) cada um deve ter sido determinado necessariamente ao movimento ou ao repouso por outra coisa singular, a saber (pela Prop. 6) por outro corpo, que (pelo Axioma 1') também está em movimento ou em repouso. E este (pela mesma razão) só pode se mover ou estar em repouso por ter sido determinado ao movimento ou ao repouso por outro, e assim ao infinito. (ESPINOSA, 2007, p. 25).

Portanto, um corpo em movimento se moverá enquanto não for determinado ao repouso por outro corpo, e o mesmo para o corpo em repouso, que permanecerá assim enquanto não for estabelecido por outro ao movimento. (ESPINOSA, 2007). O movimento e o repouso são atributos que conformam a potência do corpo, se dão, portanto, nas relações de afecções dos corpos. Quanto mais o corpo for capaz de padecer ou agir, mais sua mente é capaz de perceber as coisas. Essa percepção aflorada torna possível relações mais complexas entre os corpos, tornando-os mais dispostos em afetar e ser afetado. “Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente”. (DELEUZE, 2002, p. 25).

Pensando os elementos de composição de um corpo, é preciso ressaltar, também, que a voz está conectada a todos esses os elementos do corpo. Como no movimento, a voz é dotada de dinâmicas que estão relacionadas ao *tempo* (variação rítmica), ao *espaço* (direção e preenchimento da voz) e à *qualidade* (timbre, ressonância, volume etc.). A voz está conectada à dimensão física, sendo uma construção “que se materializa, que se *corporifica*, em forma de ondas sonoras. (VARGENS, 2013, p. 89). Assim como o corpo que afeta e se deixa afetar, que se coloca em movimento ou paragem relativo às suas afecções, a voz também se constrói como essa ideia de corpo e existe no corpo. É ele que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressividade. A voz se torna presente como movimento e interação da vida a partir do momento que se faz integrada ao corpo. Em tal contexto, a corporeidade da voz é a voz em sua condição física, como ossos, músculos, órgãos, vísceras, que determina seu mecanismo de produção. É corpórea, também, quando em relação com a experiência poética, transitando por campos abrangentes e percorrendo as fronteiras do corpo, da emoção, da cultura e da estética. (ALEIXO, 2005).

A voz integrada ao corpo se manifesta como movimento, como interação e vida. As implicações sensíveis e sensoriais desta manifestação sonora do corpo podem ser observadas e, posteriormente, abordadas de modo a torna-las evidentes e potencializadas (ALEIXO, 2007, p.39).

Estando conectada e indissociável do corpo físico, a voz parte de um movimento interno que é exteriorizado através do som, ou seja, essas mesmas conexões que movem o corpo também tornam a fala uma ação. Tornar esse movimento sonoro uma ação expressiva, capaz de movimentar outros corpos, é fazer da voz um elemento atuante (NOGUEIRA, 2010). Apropriando-se de suas referências sensoriais, redimensionando as características próprias em impulsos e ações, movimento e expressão, permite-se ressoar, no corpo, a voz do corpo. Neste sentido de conexão, a voz revela, instaura e funda estruturas. O aspecto da memória, das lembranças, citadas anteriormente como componente da experiência do corpo e da língua, permitem o desenvolvimento das possibilidades vocais, integrando percepção e criação. Esta memória, em seu estado de sensação que é capaz de despertar outros corpos, é suporte relevante no estudo das potencialidades sonoras do corpo. “É o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão” (ALEIXO, 2005).

Concretamente, se definimos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal ou um homem não pela sua forma, seus órgãos e suas funções, e tampouco como um sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que é capaz. (DELEUZE, 1981. 166).

Assim, a voz é dotada de todas essas características que, sob o pensamento filosófico, o corpo é definido. A voz como qualquer outro corpo, se movimenta – mais rápida ou lentamente – pelo espaço. Suas estruturas físicas entram em contato com outros corpos e suas qualidades sonoras produzem afetos. Consequentemente, a dimensão dinâmica vocal poderá ser tratada como movimento corporal sonoro, pois a dimensão dinâmica da voz é dotada de presença, é intervenção, e é também espaço. Essa dimensão é a materialidade da voz, com seus parâmetros concretos como o volume, a intensidade, o timbre, a altura. É ação e movimento que atuam no espaço perceptivo, instaurando relações Inter corpóreas (ALEIXO, 2005).

Para Deleuze (1968), nós não temos noção das capacidades do nosso corpo, não sabemos as afecções que somos capazes de construir, não temos consciência de nossa potência. Se não tentarmos, concretamente, nos tornar ativos, talvez nunca compreendamos nossas potências corporais. Precisamos conhecer nossa potência de agir, precisamos saber como

adquiri-las. Cada corpo possui uma maneira própria de afetar e ser afetado. E se tratando de uma experiência incessante, percebemos que existem variados afetos de que um corpo é capaz de acordo com seu modo de existir. Ou seja, durante o tempo inteiro somos afetados e oscilamos entre afetos alegres e tristes de acordo com o tipo de encontro que realizamos com outros corpos. É preciso aprender com o curso da vida e observar quais encontros nos fortalecem e quais nos enfraquecem (AZEVEDO, online).

A percepção contínua é equivalente à escolha, e a consciência consiste, portanto, em um discernimento prático. É preciso observar e examinar as coisas mais de perto, compreendendo que de fato a necessidade da afecção ocorre por existência da própria percepção. A percepção mede as ações possíveis de um corpo sobre as coisas e, também, inversamente, as ações possíveis das coisas sobre o corpo. Isso significa dizer que quanto maior a capacidade de agir de um corpo maior será o campo abrangido de sua percepção. Entretanto, saber localizar uma sensação afetiva num lugar do corpo exige uma verdadeira educação (BERGSON, 1999).

Um certo tempo decorre antes que a criança consiga tocar com o dedo o ponto preciso da pele onde foi picada. O fato é incontestável, mas tudo o que se pode concluir daí é que um tateio é necessário para coordenar as impressões dolorosas da pele, que recebeu a picada, com as do sentido muscular, que dirige os movimentos do braço e da mão. Nossas afecções internas, como nossas percepções externas, repartem-se em diferentes tipos. Esses tipos, como os da percepção, são descontínuos, separados por intervalos que a educação preenche. Daí não se segue, de maneira alguma, que não haja, para cada tipo de afecção, uma localização imediata de um certo gênero, uma cor local que lhe seja própria (BERGSON, 1999, p.61).

Aplicando isso ao jogo cênico é possível considerar o ator um criador na arte dos afetos, possibilitando a construção de diversos modos de experiência a seus espectadores – seus ouvintes. O extenso universo de variação dos afetos permite a criação de diversos modos de vida. “É preciso estar à espreita para conseguir mapear o plano de afetos presente nos encontros e descobrir como jogar com estes afetos a nosso favor, numa atitude ética.” (AZEVEDO, online). Seria como criar uma cartografia de possibilidades e, a partir da observação, das experiências nas relações, encontrar os parâmetros que despertam, no outro, as alegrias e tristezas – que aumentam ou diminuem a sua capacidade agir. Esse mapeamento dos afetos, esboçado por esses encontros, torna possível a criação de diversas ferramentas de afecção.

Segundo Artaud:

Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transe mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou.

Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica (ARTAUD, 2007, p. 160).

A conscientização vocal permite a compreensão do mecanismo da fala, favorecendo o uso da voz, e esta, associada a técnicas que abrangem respiração, fonação, ressonância e articulação, permitem ao ator explorar ao máximo seu potencial vocal. É preciso saber que a qualidade da voz depende em grande parte dos ajustes feitos nas caixas de ressonância da boca, laringe e faringe, que aumentam as possibilidades de modulação dos sons e, também, do equilíbrio entre os músculos respiratórios e os da laringe para manter uma pressão subglótica para a produção do som.

Esses conhecimentos nos possibilitam um alargamento de nossos territórios, aumentam a nossa potência afetiva. Nessas relações que os corpos mantêm uns com os outros, podemos influenciar diretamente nos afetos dos outros corpos, favorecendo ou prejudicando sua ação no espaço. Um corpo disponível à experiência é capaz de perceber melhor as variações sensíveis da voz. Ele é capaz de processar as modificações que ocorrem em seu estado físico e emocional, a cada contato com o sonoro vocal. O que torna possível entender quais qualidades sonoras o faz mais móvel – feliz – ou mais imóvel – infeliz. Diversas emoções podem ser evocadas pelo corpo em experiência. Por exemplo, um sentimento de alegria tem reação corporal e vocal totalmente diferente da reação mediante a um sentimento de tristeza.

A ação vocal é produtora de sentido, de afetos. Ao ouvinte, ela é capaz de expressar diversas intenções, promovendo uma experiência de catálise afetiva. A voz por sua musicalidade e características é uma expressão que age sobre o outro. Ela é cheia de significados e por isso pode intensificar os diversos estados emocionais em que ouve. Muitas vezes, a produção sonora pode ser mais atraente do que o próprio significado das palavras proferidas. Pode-se dizer que a voz se torna, assim, uma forma poderosa de interação, constituindo o modo básico e essencial da comunicação entre as pessoas. Segundo Vargens (2013), a voz e a fala – esta, preenchida de todo potencial sonoro da voz – é uma forma de resistência, de interação e fluidez, uma forma de pegar, acompanhar e despoluir. A voz e a fala servem como elemento de conexão entre os corpos.

## 2. INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS II - A POTÊNCIA AFETIVA DA VOZ EM CENA

Os processos pelos quais o ator desenvolve sua técnica vocal envolvem diversos fatores, pois a utilização da vocalidade cênica, a voz criativa, se estrutura a partir de fundamentos fisiológicos, culturais e poéticos (técnicas e linguagens). O ator está no centro deste processo, ele é responsável pela execução do código vocal e, por isso, concentra em si o conteúdo a ser expresso. Toda essa condição atribui ao ator a necessidade de conhecimentos técnicos e domínio sobre seus instrumentais físico, vocal e criativo (ALEIXO, 2002). Existem diversos níveis de discurso possíveis que as palavras e os sons conseguem alcançar. O texto falado pode adquirir particularidades sonoras que reforçam ou alteram o seu significado. Mas, durante muito tempo, as palavras, em cena, estavam atreladas ao texto dramático como um serviçal de seu discurso semântico, engessando qualquer outra possibilidade.

Se voltarmos à historiografia do teatro e olharmos para a formação tradicional, que faz parte da história do teatro ocidental<sup>21</sup> (podemos pegar como exemplo a formação dos alunos franceses no século XVII, que ingressavam nos conservatórios visando a integração na *Comédie-Française*<sup>22</sup>), veremos que todo o ensino se dava para formar intérpretes de repertório clássico, onde o objetivo primário era focado no “falar bem” e no “colocar-se bem” em cena. Frequentemente, a arte do comediante estava associada à do declamador (ASLAN, 2010).

Não se ensina a representar uma situação, nem a interpretar ou encarnar, mas a vencer as dificuldades de uma linguagem: as estrofes do Cid, o sonho de Athalie, a prece de Ifigênia, o monólogo de Augusto. Isolam-se trechos brilhantes. Enche-se a boca com eles, como com uma fábula de La Fontaine ou um poema de Agrippa d’Aubigné. Esquecem-se de que se está no terceiro ou no quinto ato de uma ação dramática. O aluno gostaria de se entusiasmar, de se identificar com o herói. Não é o caso. Com um metrônomo no cérebro, o professor o obriga a pensar unicamente em cesuras, encadeamentos, hiatos, a marcar a rima, o *e* mudo, o incidente, a respirar, a sustentar o final (ASLAN, 2010, p.25).

---

<sup>21</sup> O termo Ocidente abrange as tradições poéticas anglo-americanas e latino-americanas (em seus três ramos: a espanhola, a portuguesa e a francesa) (PAZ, 1984, 12).

<sup>22</sup> A *comédie-française* tem origem em 13 de agosto de 1630, datado em um famoso documento ditado por Luís XIV, que declara a união de dois grupos de atores (um deles, sendo a companhia póstuma de Molière) com o objetivo de alcançar atuações ainda mais perfeitas. A nova *Comédie Française* apresentava-se, predominantemente, com comédias no verão e tragédia no inverno (BERTHOLD, 2014).

O ensino tradicional projetava os alunos a atacar a cena, tomar conta da respiração, marcar os tempos, conduzir a voz pelo texto, respeitar os períodos, dar sustentação aos finais. Quase não era estimulado o estudo do gesto, a troca corporal com o parceiro de cena e com o público. A cena servia de trampolim para um exercício da voz declamada (ASLAN, 2010).

Por exemplo também, a *tragedie classique*<sup>23</sup>. Os versos Alexandrinos, com suas regras e rigidez, determinavam o ritmo da escrita. Por regra correspondente, o número de atos eram sempre cinco e as ligações das cenas eram sempre estabelecidas pelos personagens. “Quando uma personagem deixava o palco, tinha de estabelecer uma conexão com a cena seguinte, mesmo que fosse com frases tão banais como: Mas quem vejo chegar? A rainha se aproxima. É preciso que eu me vá rapidamente” (BERTHOLD, 2014, p. 345,236). Isso tudo talvez tenha sido consequência de uma influência exercida de diversas discussões intelectuais a respeito da apresentação da regra das três unidades (ação, tempo e lugar) desenvolvidas a partir de uma leitura tendenciosa da Poética de Aristóteles, acrescentadas à unidade de ação, presente na Poética, outras duas unidades (tempo e lugar), de forma a obter uma cena regida pela verossimilhança e ilusão, na busca da perfeição do discurso dramático, como forma de agradar a plateia.

Segundo Aristóteles, a voz e a fala, como já citado, são adaptações de órgãos com funções biológicas primárias e que a voz é atributo de todos os seres animados, não sendo algo exclusivo ao homem. Para ele, a voz fornece condição à linguagem, ela é capaz de indicar prazer ou dor (NEVES, 1981). Também, não possui apenas as variações de graves e agudos ou alto e baixo, outras variantes preenchem seu universo sonoro. Nela pode haver suavidade, aspereza, cores, etc. “A voz é certo movimento no ar” (p.86), onde a natureza vai utilizar esse mesmo ar, pelo qual se respira, para produzir o movimento vocal. (ARISTÓTELES, 2010).

Para Aristóteles (2008), toda tragédia é composta por seis partes que a definem. Essas partes seriam: enredo, caracteres, pensamento, espetáculo, música e elocução. Na Poética, Aristóteles vai usar o termo elocução como forma de comunicação do pensamento através das palavras, que ganha valor em verso e prosa. Na elocução, o ator deve considerar as variantes das entonações, como saber reconhecer o que é uma ordem, uma pergunta, uma súplica, dentre outras variações relativas a ela. Segundo ele, em geral, toda elocução possui fonema, sílaba, conjunção, nome, verbo, articulador, flexão e frase. O fonema, segundo ele, é um som indivisível capaz de compor outros sons. Seus tipos são: vogais, que possuem a ocorrência dos

---

<sup>23</sup> Gênero teatral que apoia seu pensamento teórico nas regras das três unidades, tendo Jean Rancine como um dos mais importantes dramaturgos.



sons sem obstrução da língua ou qualquer outro órgão; os espirantes, onde o som, por intermédio dos órgãos, ganha novos sinais acústicos e as oclusivas, onde não há som vocal e os fonemas necessitam do encontro entre a língua e outros órgãos para existirem enquanto sinal sonoro.<sup>24</sup> A combinação entre os fonemas irá formar as sílabas. Já o articulador é um som sem significado que indica o início, o fim ou a divisão de uma frase. O nome é um som composto, com significado, mas sem ideia temporal, não tendo significação em suas partes isoladas.<sup>25</sup> O verbo seria o som dotado de significado e ideia temporal. A flexão diz respeito ao nome ou ao verbo, transmitindo ideia de posse – “deste” ou “para este” –, singular ou plural etc. E a frase é o som composto e geralmente possui nome e verbo. Para Aristóteles, é necessário que o uso das partes da elocução seja feito de forma moderada para não se tornar ridículo.

A principal qualidade da elocução é ser clara, mas não banal. De facto, a que é composta de palavras correntes é muito clara, mas vulgar. Um exemplo é a poesia de Cleofonte e a de Esténelo. Em contra partida, é excelente e evita a vulgaridade aquela que usa palavras estranhas. Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo que for contra o que é corrente. (...) Portanto, é preciso fazer de tudo isso, por assim dizer, uma mistura. Assim, nem se fará uma coisa banal nem uma coisa vulgar, já que se usa palavra rara, a metáfora, o ornamento e as outras espécies mencionadas, mas por outro lado a palavra corrente dará clareza (ARISTÓTELES, 2008, p.86).

Acredita-se que os trágicos gregos compreendiam a forma de acelerar ou ralentar uma elocução, aumentar ou diminuir o volume vocal, usar palavras entrecortadas, tecendo, quando necessário, longas frases em uma respiração. “Além disso o ator era conhecido como gravissonante, ressonante, circunsonante, encorpendo sua voz, falando com curiosidade, forte ou docemente, com timbre feminino ou masculino” (CLÉMENT, 1863 apud ASLAN, 2010). Assim, as teorias do século XVII sobre o teatro não se propunham à criação de um novo sistema e estavam longe de fundar uma estética original. Elas buscavam uma análise e compreensão da *Poética* aristotélica, que ajudavam os dramaturgos a colocá-la em prática. Nenhum autor ou teórico dessa época tinha intenção de romper com a estética de Aristóteles (PAZ, 1984). Considerou-se por longo tempo que os atores necessitavam ter uma bela voz, onde as tragédias,

---

<sup>24</sup> Podemos considerar essa classificação dos fonemas como as vogais e as consoantes, levando em conta as variações das consoantes – plosivas, fricativas, surdas sonoras etc.

<sup>25</sup> O nome é um som composto, significativo, sem ideia de tempo e de que nenhuma parte é, por si mesma, significativa; na verdade, nas palavras compostas, não empregamos os seus componentes como significando alguma coisa isoladamente, por exemplo, em Teodoro, ‘doro’ não tem significado. (ARISTÓTELES, 2008, 80).

por exemplo, solicitavam tons mais graves e mais nobres. Classificavam-se tais atores segundo suas vozes, como: graves, quentes, surdas, duras, leves, agudas.

Já no século XVIII, na Europa, foi um período de muitas mudanças na ordem social tradicional e nos modos de pensar. Sob o signo do Iluminismo instituiu-se um postulado de supremacia da razão. Pensamentos humanitários, entusiasmo pela natureza, noções de tolerância e muitas “filosofias” que fortaleceram a confiança do homem na capacidade de dirigir o seu próprio destino. “Em 1793, Deus foi oficialmente destronado na Catedral do Notre Dame de Paris, e a Razão foi colocada em seu lugar” (BERTHOLD, 2014, 381). p. 381). Assim também o teatro tentou dar sua contribuição para a formação desse século, tornando-se uma plataforma para o novo autoconhecimento do homem. Começava, portanto, a era dos grandes teatros burgueses. Em pouco tempo, grandes óperas e luxuosos teatros foram construídos por toda a Europa. O Iluminismo marcou um século que tendia para a reflexão, o sentimentalismo e a crítica. A deusa da Razão serviu de inspiração para muita moralização e argumentação (BERTHOLD, 2014).

O século das luzes, filosoficamente, tinha por missão um teatro que permitisse ao homem contemplar a bondade da própria natureza humana e dessa forma se reconciliasse com a própria espécie (DIDEROT, 2005).

Ao longo do século XVIII o questionamento ao teatro clássico e a busca pela emoção e sensibilidade se intensificaram. Por exemplo: a *comédie larmoyante*, criada por Nivelles de La Chaussée, por volta de 1735, era uma comédia que deveria provocar lágrimas, emocionar o público, e foi uma preparação para a criação do drama burguês de Diderot, buscando o preenchimento do hiato existente entre a tragédia e a comédia (SANTOS, online). Diderot, por exemplo, apresentou uma proposta de encenação que representasse a nova classe social, a burguesia. Nascia então o drama, gênero médio entre a tragédia e a comédia, que pretende mostrar ao espectador emoções “verdadeiras”, medianas e condizentes com a moral burguesa.

Em Diderot, a cena não se organiza em torno de uma declamação desmedida. Ele vai criticar o ator movido a paixões irracionais e, conseqüentemente, lançar mão de uma interpretação baseada no equilíbrio das forças. O "método" preconizado por ele é um aprendizado do autocontrole. Supõe que o ator tenha um olhar frio sobre o mundo, sobre os "objetos" que alimentarão sua forma de interpretar e, também, sobre si mesmo, na medida em que deve ser capaz de verificar a eficácia de sua representação e as possíveis correções. Isso permitiria "representar com a reflexão" onde o "ator de natureza" só representava "com alma". Ao alcançar o ápice de sua arte, o ator se tornaria um "ator imitador". Dessa forma, a finalidade implícita nesse drama é a alucinação do espectador. “Uma vez que o critério do belo teatral é a

perfeição da imitação, nada comprova isso melhor do que a confusão do espectador incapaz de distinguir a ficção da realidade” (ROUBINE, 2003, p. 70).

O que me confirma minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Não de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, não de primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância. O ardor tem seu progresso, seus ímpetos, suas remissões, seu começo, seu meio, seu extremo. São os mesmos acentos, as mesmas posições, os mesmos movimentos; se existe alguma diferença de uma representação a outra, é comumente em vantagem da última. Ele não será desigual: é um espelho sempre disposto a mostrar os objetos e a mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade. Assim como o poeta, vai incessantemente abeberar-se no fundo inesgotável da natureza, enquanto que teria assistido bem cedo ao termo de sua própria riqueza (DIDEROT, 1979, p. 357).

Diderot buscou pelo resgate da importância espetacular própria do teatro, denunciando a falsidade dos cenários e os luxuosos figurinos, esses rompiam com o “casamento” do teatro com a verdade. Ele foi contra, também, o teatro dos grandes poetas, que era seduzido, de forma equivocada, pelos achados poéticos e declamatórios. Ele não queria que o teatro se reduzisse à poesia e buscou, além da prosa, a pantomima<sup>26</sup> para a cena. Entre os diálogos, ele investiu em verdadeiras cenas mudas, onde a eloquência estava muito mais presente no gesto que na palavra (DIDEROT, 2005).

Desconheço algo tão difícil quanto o diálogo em que as falas e as réplicas só estejam ligadas por sensações tão delicadas, ideias tão fugitivas, movimentos de alma tão rápidos, desígnios tão impensados, que tudo parece descosturado,

---

<sup>26</sup> (Do grego pantomimos, que imita tudo). A pantomima antiga era a “representação e audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto; pantomima náutica, acrobática, equestre; procissões, carnavais, triunfos, etc.” (PAVIS, 2005, p.274). Para Diderot (2005), a pantomima além de ser um teatro gestual com menor uso da palavra, é o quadro que existia na imaginação do poeta, enquanto escrevia, e que este gostaria que a cena mostrasse a cada instante, quando se desempenha.

sobretudo a alguém que não nasceu para sentir o mesmo, nas mesmas circunstâncias (DIDEROT, 2005, p. 101).

O texto era a parte essencial do drama. Era o centro sólido em torno do qual se organizavam os outros elementos. Em um escalão um pouco inferior está a figura do ator, que empresta sua voz e seu corpo ao texto. O ator não se impõe ao texto, ele apenas o serve. Neste caso, o grande criador, no teatro, é o autor. O texto apresenta o essencial, indicações cênicas, marcação, reflexos, atitudes, cenários e figurinos. Era preciso ter a sabedoria de se conformar a isso, aos modelos "textocêntricos" (ROUBINE, 2013).

O teatro se afirmava sempre como serviçal do texto até que a figura do diretor ganha força frente à encenação. Com isso, começa a ocorrer uma diarquia com a própria estrutura da iniciativa teatral criativa. Começa a ser exercida uma dupla soberania sobre a cena, conferindo à direção seu poder de revelação (ROUBINE, 2013). Esses caminhos levaram o teatro, ao final do século XIX, a sofrer uma crescente recusa ao forte domínio do texto enquanto pilar da arte dramática. Os reformadores da cena, como por exemplo Appia, Craig, Fuchs, Meyerhold começaram um processo de dissolução da hierarquia do texto e de renovação do teatro.

Appia<sup>27</sup>, por exemplo, preconiza o esvaziamento do palco, eliminando a mistura confusa de coisas que, inutilmente, o entulhavam. Suas obras, escritos teóricos, projetos de direção, maquetes, que enunciam um pensamento inovador, iriam inspirar uma grande parte das pesquisas e pensamentos teatrais na Europa após a Segunda Guerra. Pode-se dizer praticamente o mesmo de Craig<sup>28</sup>, contemporâneo de Appia. Ele interroga de forma crítica e recusa violentamente as rotinas das convenções do teatro britânico do final do século XIX. Craig irá se debruçar sobre o vínculo de união entre espectador e espetáculo. Já Meyerhold tinha o desejo de devolver o teatro ao ator, que ele considera como o núcleo fundador. Para ele os atores não estavam presos a um único papel e poderiam, inclusive, "figurar elementos inanimados" (ROUBINE, 2013, 184).

Os movimentos expressionismo, surrealismo, futurismo, simbolismo e dadaísmo, expressões de vanguardas, hoje reconhecidamente históricas, balançaram com os cânones das Belas Artes, da Literatura e do Teatro. Em linhas gerais, as vanguardas históricas rejeitaram o movimento do naturalismo nas artes, herdeiro direto da poética de Diderot. Sendo responsáveis

---

<sup>27</sup>Adolphe Appia, encenador suíço, cujas teorias eram contrárias à estética realista, toma consciência do poder sugestivo que emana da iluminação elétrica e faz dela o próprio coração de seu modelo cenográfico (ROUBINE, 2013).

<sup>28</sup>Edward Gordon Craig, ator, filho de atriz, procurou a vida inteira penetrar no cerne do mistério teatral. Sonhava com uma arte depurada e não cessou de vociferar contra os atores que levam o métier à degeneração. (ASLAN, 2010, 96).

por obras repletas de rupturas, protestos e “gritos”. Era preciso mudar e preparar um novo homem. No teatro, o ator, deveria ser capaz de tornar o invisível visível e mostrar a essência humana: a alma. O teatro deveria voltar às origens primitivas do homem. Exigiam uma música para as palavras, onde a voz, com certo poder de magia e hipnose, fosse uma passarela para o espírito. Ela deveria mostrar a alma do personagem. Alfred Jarry<sup>29</sup>, poeta simbolista que influenciou diretamente o surrealismo, em 1896 escreveu *Ubu-Rei*, uma peça com pretensões contrárias aos cenários realistas, onde o ator deveria encontrar uma voz que fizesse falar a máscara-personagem utilizada em cena, não importando como seria essa emissão. Nessas preocupações já era possível ver o esboço de um movimento de renovação (ASLAN, 2010).

A vanguarda rompe com a tradição imediata — simbolismo e naturalismo em literatura, impressionismo em pintura — e essa ruptura é um prosseguimento da tradição iniciada pelo romantismo. Uma tradição na qual o simbolismo, o naturalismo e o impressionismo tinham sido também momentos de ruptura e de continuação. Mas há algo que distingue os movimentos de vanguarda dos movimentos anteriores: a violência das atitudes e dos programas, o radicalismo das obras. A vanguarda é uma exasperação e uma exacerbação das tendências que a precederam. A violência e o extremismo enfrentam logo o artista com os limites de sua arte ou de seu talento (PAZ, 1984, 145).

Após *Ubu-Rei*, o teatro no início do século XX procurou encontrar-se em novas experiências. Além da reação contra o naturalismo, a nova cena se caracterizaria por um sentido de provocação, insuflado pela vontade de destruir a tradição, de acabar com o academicismo da burguesia. O teatro buscou uma desintegração da linguagem, uma explosão do texto, dando a ele novas diretrizes, buscando uma escrita inconsciente. Uma linguagem falada que não parece premeditada. A estrutura bem feita deve ser sacudida, decompondo a personagem, tornando-a imprecisa (ASLAN, 2010). “Pode-se considerar o teatro e as artes no século XX como uma reação incessante contra o naturalismo que renasce sem cessar”. (ASLAN, 2010, 91). No entanto, para o teatro e, de forma mais geral, para as artes cênicas, essa ruptura com o formalismo e as convenções que “amarraram” a linguagem<sup>30</sup> só se torna realmente concreta nos

---

<sup>29</sup> Jarry, com a idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresentou soluções novas no que tange à entonação de voz e o uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista no teatro (GLUSBERG, 2011, 13).

<sup>30</sup> Através da história do teatro, existem inúmeras “quebras” com a linha convencional, como o teatro expressionista e o teatro do absurdo etc. Da mesma forma, existem gêneros que exploram a espontaneidade e escapam das convenções mais pesadas do teatro, como a *commedia dell'arte* ou o teatro de rua, por exemplo. Mas é no happening que essa quebra com a convenção teatral é mais radical: não existe a clara distinção palco-plateia, ela é rompida a qualquer instante, confundindo-se atuante e espectador, não existe nenhuma estrutura de cena que siga as clássicas definições aristotélicas (linha dramática,

anos 60 com o happening e o teatro experimental de grupos como o *Living Theatre*<sup>31</sup> (COHEN, 2011, p.40).

No que tange à linguagem articulada, os atores do Living não tiveram de adquirir uma dicção ou voz teatral, eles atuavam como eram. Trabalhavam com bases em partituras sonoras de representação, buscando o desenvolvimento da respiração nos ensinamentos da ioga. Nesse trabalho, existe uma busca em proferir sons a partir da observação corporal, método investigado a partir da biomecânica de Meyerhold, visto que algumas ações do corpo poderiam favorecer a produção de certos sons. Um universo sonoro que integra, além da palavra, a produção de uma sonoplastia própria, realizada pelos próprios integrantes e sem o recurso de artifícios mecânicos, como sirenes, ritmos de dança marcados pelo estalar de língua, como é possível observar em *Paradise Now e The Brig* (ASLAN, 2010).

Já na década de 70, experiências mais sofisticadas e conceituais, que os americanos chamaram de *performance art*, irão incrementar novas experiências estéticas. A performance<sup>32</sup>, basicamente, é uma linguagem de experimentação, sem compromisso com a mídia ou com a expectativa do público. Existe nela uma força anárquica de resgate da liberdade de criação, força motora da arte. “O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2011, p.45).

Todas essas reformulações levaram a uma exaustiva cartografia da cena contemporânea. Hans-Thies Lehmann, criador do conceito de Teatro Pós-Dramático, buscou organizar uma leitura para os processos multifacetados da cena. Tal conceito vem, junto com outras nomenclaturas, tentar dar conta dessa pluralidade fragmentada que se tornou a cena contemporânea. A realidade desse novo teatro começa com o apagamento da tríade drama, ação, imitação, que só ocorre em escala considerável no final do século XX. A cena começa a refletir sobre suas possibilidades próprias de expressão, independente de um texto, mas ressaltando que

---

continuidade de tempo e espaço etc.), não existe a distinção personagem atuante, etc (COHEN, 2011 40).

<sup>31</sup>Fundado por Julian Beck e Judith Malina nos EUA, o Living Theatre ofereceu seus primeiros espetáculos em 1951, em New York. Beck havia frequentado o círculo surrealista americano e Malina estudado teatro com Piscator, que a levou a conhecer teorias de Brecht e de Meyerhold. O Living desejava “acentuar o instante que se vive, no meio atual” das peças que representariam, buscando na linguagem poética a apreensão de um além do real, uma oportunidade de agarrar o inconsciente (ASLAN, 2010).

<sup>32</sup> Qualquer pré-história das performances do século XX deve forçosamente começar no final do século anterior, mais precisamente na noite de 10 de dezembro de 1896, com a estreia – no Théâtre de l’Oeuvre de Paris de Lugné-Poe – de Ubu Rei, de Alfred Jarry (GLUSBERG, 2011, 13).

não é a ausência dele que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas como essa mesma encenação fará uso dele (FERNANDES, 2008).

O pós-dramático fez com que os elementos formadores do teatro ganhassem autonomia e espaço para sua própria expressão. Assim, a linguagem sonora também ganha possibilidade de se libertar das funções de apoio a alguma ideia ou sensação verbal, podendo tornar-se realmente uma experiência (TRAGTENBERG, 2008). Em grande maioria, a linguagem das palavras, por exemplo, é aceita como a linguagem maior. Mas essas mesmas palavras, que regem a cena, se ossificaram, congelaram, se enfiaram em seu estado semântico, restringindo às suas terminologias literais, colocando em equivalência a palavra escrita e a palavra falada. Essa supremacia está tão enraizada em nós que faz parecer o teatro como o simples reflexo ilustrativo do texto, onde tudo que vai além do texto parece fazer parte de alguma coisa inferior.

Para o teatro, tal como é praticado aqui, uma palavra escrita vale tanto quanto a mesma palavra pronunciada. O que leva alguns amantes do teatro a dizer que uma peça lida proporciona alegrias mais precisas, maiores do que a mesma peça representada. Tudo o que diz respeito à enunciação particular de uma palavra, à vibração que ela pode difundir no espaço escapa-lhes, assim como tudo o que, por isso, é capaz de acrescentar ao pensamento. Uma palavra assim entendida só tem um valor discursivo, ou seja, de elucidação. E, nessas condições, não é exagero dizer que, dada sua terminologia bem definida e bem acabada, a palavra existe para deter o pensamento, ela o cerca mas o termina; é, em suma, um resultado. (...) Habitua-mo-nos nos últimos quatrocentos anos ou mais, principalmente na França, a só usar a palavra no teatro num sentido de definição (ARTAUD, 2006, 138-139).

Artaud (2006), chega a comparar, nessa busca por uma reformulação da encenação, o teatro com a peste. Algo que é capaz de atuar sobre coletivos e transformar os sentidos, como um “incêndio espontâneo” que a peste é capaz de provocar, trazendo à tona uma inflamação de imagens às nossas cabeças, causando desordem em nossa alma acostumada à rotina. Assim como a peste, o teatro deve agir nos levando a suspensões, deve parar os corações inquietos, deve inquietar as almas pacatas, modificar o humor de quem se contamina por ele, restituindo os conflitos internos que por longos anos deixamos adormecer. Artaud, queria que as encenações tivessem esse grau de perturbação do repouso, queria que ela libertasse os sentidos e o inconsciente reprimido.

Como a peste, o teatro é, portanto, uma formidável convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos. (...) Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as

possibilidades perversas do espírito. (...) Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, (...) Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias (ARTAUD, 2006, p. 27,28,29).

Ele buscava um destino diferente para a palavra no teatro, uma manipulação onde essas palavras se tornassem objeto concreto e significante em várias instâncias. Basta ouvir a transmissão radiofônica de “Para Acabar com o Julgamento de Deus”, escrito por Artaud e transmitida em 1973, que perceberemos como ele manipulava as palavras. “Ele fez ouvir sons inabituais, orgânicos até o inumano, tragicamente inspirados. Urros, exorcismos, saíam de sua garganta como se sua alma procurasse uma saída desesperada fora da palavra” (ASLAN, 2010, p. 259).

Artaud voltou a Paris em 1946 e, dois anos depois, foi encontrado morto em seu quarto no hospício do bairro de Ivry-sur-Seine. Neste período, além de uma importante produção literária ele desenhou, preparou conferências e realizou essa importante produção para transmissão radiofônica (VITTORI, 2012). Mais precisamente em novembro de 1947, Artaud recebe a proposta para realizar, no quadro do programa *La Voix des Poètes* (A Voz dos Poetas), uma obra para a Radiodifusão Francesa. Para isso, Artaud se coloca a escrever alguns textos inspirados pelo seu desejo do Teatro da Crueldade (*Tutuguri, o Rito do Sol Negro, A Busca da Felicidade, A Questão se Coloca em*), escolhe quais fariam parte e, então desenvolve *Para Acabar com o Julgamento de Deus*. As gravações aconteceram entre 22 a 29 de novembro de 1947 (MÈREDIEU, 2011).

Para acabar com o julgamento de Deus foi um dos textos de Antonin Artaud mais conhecidos e estudados e tem sido disponibilizado na internet, na íntegra, em português, francês, espanhol e inglês, em versões escritas ou sonoras. Essa peça foi gravada por Artaud a convite de Fernand Pouey, diretor dos programas dramáticos e literários da Radiodifusão Francesa (R. D. F.) e responsável pelo programa “A voz dos poetas”. A gravação contou com a participação de Artaud como narrador e de alguns de seus amigos Roger Blin, Maria Casarès, Paule Thévenin e Roger Vitrac, que o ajudaram com os gritos, uivos, efeitos sonoros como tambores, gongos e xilofones (BITTENCOURT, 2008).

De início, Artaud experimenta ao som de tambor o Tutuguri, o rito de abolição da cruz, inspirado no contato com os índios mexicanos Tarahumaras. O segundo texto considera o dejetivo, o resto, a sobra, “algo particularmente tentador para o homem / algo que vem a ser justamente / O COCÔ”. Nesse texto – “Le caca” em francês, “La caca”, em espanhol – com a indicação, entre parênteses “(aqui rugido)” tem a sua primeira emergência sonora acompanhada



de um efeito especial, marcando, na performance oral e também na escrita, um retorno à animalidade. Já o texto final, intitulado “post scriptum”, encena a duplicação do corpo que é outro. Em suas palavras, Artaud expõe: “Quem sou eu? / De onde venho? / Sou Antonin Artaud / E basta dizê-lo / Como só eu sei dizer / E imediatamente / Verão meu corpo atual / Voar em pedaços / e se juntar / sob dez mil aspectos / notórios / em um novo corpo” (BTT COURT, 2008).

Artaud fez aí uma experiência vocal e sonora, tentando realizar esse Teatro da Crueldade ao qual pretende se dedicar cada vez mais. Mas o princípio mesmo do rádio finalmente o decepciona ainda, a máquina e a retransmissão mecânica representando obstáculos que ele deseja eliminar (MÈREDIEU, 2011, p. 938).

Nessa peça radiofônica, faz a decomposição das palavras, conduzindo-as para um novo patamar: o do corpo sonoro, percebida como um movimento. Esse é um dos pontos de confronto do texto, cuja dinâmica está ligada ao caráter performático, característico de uma poética ritual da ação vocal cênica. Artaud faz um convite a retornarmos às fontes da linguagem, a abandonarmos a aparência discursiva da palavra e, então, recuperarmos o seu sentido físico e afetivo (VITTORI, 2012).

Na obra encontram-se vários elementos sonoros, como gritos, murmúrios, pausas, ruídos, uma utilização da expressão vocal primitiva, uma linguagem, de certa maneira, vulgar e variados tons vocais. Artaud faz uso dos elementos da voz como um dos componentes principais de afecção, mudando entonações juntamente com outros elementos por meio do som, do ruído e da palavra. Existia a busca por uma explosão sonora produtora de significados. Para ele, isso era a reivindicação de uma criação livre, com maiores possibilidades para o trabalho vocal. Por exemplo, no início de *A Busca da Felicidade*, a velocidade das ênfases e do movimento da voz é lenta, a ação é prolongada com a predominância de frequência mais grave, buscando os sentidos. Por vezes, ele utiliza uma cadência silabada ora com velocidade rápida, intensidade forte e forte articulação, ora com velocidade lenta, fraca intensidade e suave articulação (RODRIGUES, 2014).

Artaud, em sua estética, utiliza um ideal destrutivo para a construção de significados, um descontrole da expressão que traz reflexão em torno do consciente e do subconsciente, lembrando-se das tendências do surrealismo. Essa peça versa sobre a transformação do homem e da sociedade, o teatro vai se criando, progredindo durante a peça. O ouvinte reflete a todo o momento a voz e o seu uso durante o teatro, a

voz não é apenas uma mera audição, somente para a compreensão do público, mas sim para obter sensações e envolvimento dele (RODRIGUES, 2014, p. 63).

Ele realiza um corpo-a-corpo com a língua, onde a palavra, o som, a imagem se sustentam como um corpo que permite variações, em operações de mão-dupla nas quais é possível suportar o prazer e a crueldade. E quando a escrita se torna uma glossolalia, ele invoca uma competência de entonação não cristalizada (BITTENCOURT, 2008). Toda a construção dessa peça radiofônica assegura-se num universo infinito de significações, uma experiência absolutamente livre e despidorada. Em seu texto radiofônico é possível notar que as palavras possuem ressonâncias biográficas de Artaud, que se misturam com as ficcionais. O texto ora é nebuloso por omitir, silenciar certos discursos, ora escancara, provocando desdobramento de sentidos, associações, constelações de imagens (VILELA, 2013).

De um modo ou de outro, *Para Acabar com o Julgamento de deus* e todos os últimos grandes textos de Artaud estavam em volta de uma questão fundamental sobre Deus. Para ele, tratava-se de um acerto de contas com Deus. Assim, os dois últimos meses de vida de Artaud foram marcados pelo programa e, também, pela interdição da transmissão de *Para Acabar com o Julgamento de deus*. “Um ato de censura que demonstra, por si mesmo, o poder corrosivo do discurso de Artaud. Ele é o louco que FALA. E que diz à sociedade o que ela não quer ouvir de jeito nenhum” (MÈREDIEU, 2011, p. 948). A gravação foi proibida de ir ao ar na Rádio Francesa, e só teve sua transmissão realizada vinte e cinco anos depois, em março de 1972 (BITTENCOURT, 2008).

Artaud queria fazer do teatro uma realidade pela qual se pudesse acreditar verdadeiramente, que fosse como uma picada para o coração e os sentidos, comportando todas as mais variadas sensações, capturando a sensibilidade do espectador por todos os ângulos. Essas inquietações se elucidavam por uma reação incessante contra o naturalismo em cena, contra a obediência ao texto dramático. Contra a exigência de uma impostação naturalista da voz do ator, com dicção natural e gestos cotidianos, de simulação de um retrato da vida cotidiana burguesa. Artaud buscou essa ruptura experimentando uma linguagem desconhecida, uma linguagem parecida com a dos transes religiosos – as glossolalias de Artaud.

Ele pensou aquém e além das linguagens, sobretudo no que diz respeito à dimensão da língua. Artaud fez intervenções sobre a língua francesa, cujas experimentações fizeram sugerir uma nova noção para a voz cênica. Nesse contexto surgiram as primeiras manifestações glossolálicas de Artaud, um extravasamento desse corpo a corpo com a linguagem. Essas manifestações de linguagem incompreensível, densa de sentidos criativos e filosóficos,

fizeram-se passar por ele em seu período de intensa produção textual, onde Artaud tomava nota de grande parte de seu pensamento (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016). Existe relato de que Artaud, em 1946, no desejo de reescrever e montar uma peça de Eurípides, toma nota, em seu caderno, de suas glossolalias. Artaud, enquanto caminhava, cantarolava os sons, experimentando diversos jogos de sílabas. As glossolalias de Artaud estavam ligadas não somente à oralidade, mas também ao ritmo de suas caminhadas. As palavras e sílabas construídas com a glossolalia artaudiana constituem uma espécie de linguagem universal inserida nas pesquisas da poesia sonora que abundaram o século XX (MÈREDIEU, 2011).

As glossolalias multiplicam-se na medida em que sua escrita torna-se mais elétrica, rítmica e musical. No final da vida de Artaud, elas são parte integrante dos rituais que ele estabeleceu para lutar contra seus demônios e constituem uma peça maior desse Teatro da Crueldade que ele não cessa, então, de praticar. São sílabas feitas para serem faladas, escandidas, ritmadas, cantadas, ululadas. E Artaud dedica-se a essa prática em Ivry, batucando em seu cepo de madeira, a uma velocidade que poderia se tornar frenética (MÈREDIEU, 2011).

Elas fazem vibrar pelo som, movimentam um corpo tornando-o presente pela voz como fenômeno da matéria, tornando corpo e voz uma experiência singular, pois um corpo que fala é um corpo que vibra. Artaud experienciou intensamente os limites da língua, tendo à borda de suas experiências, uma glossolalia como um conjunto de práticas enunciativas. Importando isso, ao performer, como uma possibilidade de jogar com as sonoridades da sua própria voz. Assim, buscando uma cartografia das artes da cena, é possível encontrar na obra de Artaud toda uma sugestão sonoro-poético-conceitual para a vocalidade, cujo o desejo é lançado sobre as bases da criação vocal. Essas vocalidades, com amplo contexto sonoro e valores que não estão vinculados a significados estabelecidos, possibilitam um novo olhar sobre o texto, sobre as palavras e a fala (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016).

A experiência com o texto era realizada em instâncias mais sensoriais que semânticas. Artaud tentou fugir do domínio textual, resgatando um teatro mais primitivo, um teatro não condicionado às estruturas declamatórias. Ele quer recriar algo vivo, gostaria de escrever uma peça, não no papel, mas no palco, onde a palavra ganhasse vida ao mesmo tempo que a escrita visual e sonora viesse à tona (ASLAN, 2010).

Analogico a isso voltemos, por exemplo, ao teatro no início do século XVI. Notaremos que o texto foi o último a ser elencado para a ação dramática. Antes, o teatro existia de outras formas, com outros recursos. Era possível colocar um grupo de atores improvisando em um

espaço, como acontecia na *commedia dell'arte*, e termos, possivelmente uma representação de boa qualidade (GROTOWSKI, 1971).

A *commedia dell'arte* era conhecida como a comédia de habilidades, uma mimese segundo a inspiração momentânea. Era dotada de ágeis improvisações, num jogo teatral primitivo, tal como na antiguidade, quando os atelanos<sup>33</sup> apresentavam as encenações em seus palcos itinerantes. Os atores da *commedia dell'arte* possuíam completo domínio de seus meios de expressão (BERTHOLD, 2014, 353). O corpo do ator da *commedia dell'arte*, que expressa de forma ágil suas improvisações, revela-se como possibilidade dramaturgica. Ele se manifesta com acrobacias, canto e mimese, superando a noção de homem técnico, associando a ideia de homem imaginativo, que cria e destrói tabus. Seu fazer estava enraizado na vida do povo e vivia da improvisação, em contraposição ao teatro literário humanista (VIEIRA, 2005).

Segundo Vieira (2005), a *commedia dell'arte* não estava a serviço da representação de um texto escrito, não seguindo as regras aristotélicas. Ela se utilizava dos *lazzi*<sup>34</sup>, das recitações, paródias, narrativas improvisadas que poderiam surgir a cada nova encenação. Os atores faziam uso de uma linguagem verbal não-oficial, com expressões proibidas na comunicação oficial.

O contraste da linguagem, *status*, sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas asseguravam o efeito cômico. A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. Bastava combinar, antes do espetáculo, o plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Os detalhes eram deixados ao sabor do momento (BERTHOLD, 2014, 353).

Isso reforça a ideia de que o teatro necessita, em primeira instância, de atores e de espectadores. É nessa relação que a ação dramática se concretiza. Essas mudanças, acarretadas pelas rupturas nas tradições da encenação, colocaram, também, a voz a um novo patamar dentro

---

<sup>33</sup> O declínio do drama romano e a extinção da comédia abriram as portas do teatro estatal romano para uma espécie rústica de farsa conhecida como fábula atelana. À rusticidade de suas máscaras grotescas correspondia a robusta irreverência de seus diálogos improvisados. Os atores atelanos, aos quais se juntaram mais tarde também os intérpretes romanos profissionais, tinham sua própria função nos festivais de teatro estatais (BERTHOLD, 2014, p. 161).

<sup>34</sup> Os *lazzi* (plural da palavra *lazzo*) são piadas e sequências de ações cômicas usadas na *commedia dell'arte*, e que, apesar do roteiro livre e sumário (*canovaccio*), são fixas e bem estruturadas. Cada *lazzo* era a descrição de uma ação estabelecida, sem diálogo, (*lazzo* do cumprimento, por exemplo, ir com a mão estendida e desviar; colocar a cadeira para sentar e puxar para a pessoa cair ao chão...), e eram muito bem ensaiados pelos atores (Laboratório-Portal Teatro Sem Cortinas, Unesp, online).

da cena teatral. Essa reformulação fez com que muitos teatrólogos pensassem o movimento vocal, para o ator, com outras possibilidades na encenação. Precisamos, a partir desse aforismo entender que os sons possuem seus próprios “sentidos”. Quando estamos em cena, devemos dar o devido respeito aos sons como parte de nosso trabalho com o texto. Não devemos esquecer de saborear a dimensão sonora das palavras, antes mesmo de pensar em seu sentido ou seu conteúdo.

Normalmente, o teatro anterior às reformas vanguardistas focava tanto a sua atenção no texto, no diálogo articulado, nas palavras e sua função de, literalmente, dizer algo, que se esquecia das outras possibilidades destas mesmas palavras na cena. Deixava de lado, para segundo plano, tudo que não fosse utilizado em prol do discurso, incluindo, nisso, a própria sonoridade das palavras. Porém, ainda hoje, nos deparamos com alguns trabalhos vocais engessados em regras de dicção, projeção e boa voz, esquecendo as possibilidades sonoras das palavras. Precisamos, portanto, encontrar uma outra utilização para a linguagem falada, numa tentativa de torná-la mágica, trazendo sua total eficácia sedutora, cuja função esquecemos.

A utilização da voz, em cena, possui algumas características que a distinguem do texto teatral. Tanto pela sonoridade quanto pela semântica, a voz do ator é ação e provoca uma transformação em quem fala e quem ouve. A palavra em cena estabelece, quer seja voluntariamente ou não, uma relação dialógica com o espectador. A ação vocal pode ter como objetivo a condução da fábula, a materialização do subtexto, a ativação de potencialidades vocais presentes no corpo do ator, entre outros (GONÇALVES, 2011).

### **3.1 Processos Vocais Cênicos: diálogos entre teoria e prática**

Para auxiliar essa compreensão, abordamos alguns pilares teóricos do universo teatral que dialogam diretamente com as questões estudadas. Essas bases nos ajudarão a melhor pensar e entender o processo prático das possibilidades vocais em cena, que ampliam a potência do ator como um artesão na arte dos afetos. Como professor/preparador vocal e como ator, em cena sempre sou amparado pelo pensamento de Constantin Stanislavski<sup>35</sup>, Antonin Artaud<sup>36</sup> e

---

<sup>35</sup>Particularmente em questão de dicção e voz, queria deixar entendido que o objetivo dos exercícios é provocar a imaginação do estudante de atuação, despertando nele uma consciência das suas próprias necessidades pessoais e das potencialidades dos instrumentos técnicos da sua arte (2011, p.12).

<sup>36</sup> Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tornar as entonações de uma maneira concreta

Jerzy Grotowski<sup>37</sup>, autores que serviram como luzes para a fundamentação da experimentação que proponho. Em um procedimento antropofágico desses autores, observo e/ou questiono a utilização da voz no corpo do ator. Vozes que, muitas vezes, se encontram engessadas em um formato ou, por reproduções, alimentadas de uma mimese estereotipada.

Com tantas deficiências, principalmete no que diz respeito ao ensino teatral, todos os pesquisadores do teatro acabaram reagindo da mesma forma. A partir de um desgosto com as formações existentes e na tentativa de uma reformulação da encenação, Stanislavski e Grotowski reuniram grupos para experimentar novos métodos de educação teatral (ASLAN, 2010).

Ao analisar a ação vocal em encenadores como Stanislavski – significados explícitos e ocultos no texto do autor – e Grotowski - das possibilidades vocais contidas nos ressonadores corporais – percebe-se que é possível diversas formas de emprego da voz e fala cênicas advindas da tensão entre o sentido das palavras e sua sonoridade. Essas duas instâncias podem ser consideradas como linhas de discurso da ação vocal, já que carregam consigo a possibilidade de criar leituras autônomas para o espectador (GONÇALVES, 2011).

É preciso acabar com a utilização, em cena, de palavras vazias de alma e de sentimento. As palavras, no palco, precisam “despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras” (STANISLAVSKI, 2011). O ator, seus comparsas e o público precisam ser afetados pela força das palavras. Essa força não se refere a proferir palavras em volumes mais altos, aos gritos e com forte energia. Estamos falando da potência afetiva das palavras. De sua capacidade de ação sobre os ouvintes. Exatamente o que busco com esse meu trabalho. Encontrar essa alma, totalmente análoga ao campo espiritual e ritualístico, é dar um corpo potente para as palavras, encontrar a força física do som vocal e usá-lo como fonte de vida para o texto.

A função da voz, para o ator, é de revelar os personagens e os estados da alma do sujeito. Ela, na vida, sempre está acompanhada de intenções, às vezes inconscientes ou com consciência

---

absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento* (2006, p. 46-47).

<sup>37</sup> A formação de um ator no nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a libertação do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso já é uma reação externa. O impulso e a ação são coexistentes; o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis. O nosso, portanto, é um caminho negativo, não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação de bloqueios (2010, p. 106).

obtida após a ação de falar. Dessa forma, o movimento da voz se dá por alguma coisa, algum querer. É necessário trabalhá-la na perspectiva de tocar essa alguma coisa que a move. (VARGENS, 2003). Pois as palavras possuem diversos modos e possibilidades sonoras que se projetam pelo espaço e alcançam nossos ouvintes. Independentemente de seu sentido literal, semântico, as palavras possuem sonoridades criadoras, que alcançam nossos sentidos e despertam nosso subconsciente. As sonoridades das palavras são preenchidas de sensações, estados da alma, de significados.

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente as palavras (ARTAUD, 2006, p. 37).

Neste jogo, é preciso ter a sensação de que a voz carrega partículas de nosso ser para fora de nós mesmos, que essas partículas lançadas alcançam o espaço preenchidas de conteúdo da alma, não sendo apenas fonemas vazios e literais. É preciso um mergulho no subtexto das palavras para encontrar sua linha direta de ação. Essa linha direta de ação, composta pela qualidade das sonoridades das palavras, influenciam nossa relação com a cena. Estamos expostos a uma rede de sensações e estímulos causados pela voz, que alimenta nosso entendimento de forma sensorial (STANISLAVSKI, 2011, p. 134). O som, que compõe o discurso articulado, exerce força sobre o estado da alma. Interpretamos um texto não só pelo que ele diz, mas inconscientemente seu registro sonoro age sobre nosso espírito extraindo imagens, catalisando ações e modificando internamente nossos desejos. Para entender melhor, vejamos o exemplo de Yoshi Oida. Segundo ele:

A qualidade do som nos limita e muda a interpretação. Por exemplo, em Hamlet, a palavra *vingança* é muito usada. Em japonês, a mesma palavra é *hukushu*, mas o som é muito diferente. Não podemos interpretar *hukushu* do mesmo modo que *vingança*. Sonoridades diferentes evocam respostas interiores diferentes, e nossa interpretação se altera de acordo (OIDA, 2007, 131).

Observe como uma má tradução pode afetar toda a produção, não só confundindo ou distorcendo uma história e produzindo frases que são difíceis de serem ditas pelos atores, mas, também, como as palavras escolhidas para a tradução afetam a paisagem interior do ator. A sonoridade das palavras escolhidas altera o estado do ator e a percepção do público com relação ao personagem. Outro exemplo simples, visto no teatro oriental, da potência da ação sonora é

feito pela repetição do som *há há há*. Essa repetição é usada no *Kyôgen*<sup>38</sup> como ensinamento do riso para um espetáculo, sustentada de forma suficiente, nos faz sentir mais felizes e animados. Já os sons *chei chei chei*, aplicados da mesma forma, são utilizados para a tristeza. Como também o “i” é capaz de provocar certo aperto no peito (OIDA, 2007). Isso ocorre pelo fato de que toda parte sonora da fala, ou seja, melódica e rítmica, está ligada aos estados da alma, do espírito, aos instintos, às reações emocionais. Ela é um movimento de dentro para fora. Dirige-se ao meio, aos outros, mesmo quando esse outro sou mesmo em solilóquio (VARGENS, 2013).

Isso nos mostra o quanto é preciso abandonar a utilização fechada da palavra, que serve simplesmente para representar um psicologismo do homem e se apropriar de algo que vai além de sua relação literal, algo próximo às suas formas de encantação. É preciso fugir muitas vezes de seu engessamento semântico e embarcar em seus recursos sonoros, que fazem essas partículas, citadas por Stanislavski, alcançarem outras possibilidades fora de nosso corpo. Esse pensamento, de certa forma anárquico, põe em *xequê* a utilização precária das palavras, precária porque muitas vezes são vazias, e conseqüentemente criam desordens, aproximando os ouvintes de um “caos” interior.

O nosso teatro, enraizado em suas origens ocidentais<sup>39</sup>, demorou a embarcar nessas possibilidades sonoras da palavra. Artaud relata que a palavra, na encenação ocidental, sempre acabava servindo para expressar apenas conflitos psicológicos particulares ao homem e sua situação na atualidade cotidiana da vida. Ele não aceitava que a encenação ficasse nesse lugar comum e serviçal, queria um teatro que despertasse os nervos, queria fugir dessas utilizações, rasteiras, da palavra e acreditava que assim conseguiria alcançar uma potência que falasse diretamente ao inconsciente. O primeiro passo para isso talvez seja o desapego, o abandono de tudo que se cristalizou em nossa mente sobre o fazer teatral, é preciso se jogar na experimentação de novos horizontes.

Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. O teatro oriental soube conservar um certo valor expansivo das palavras, uma vez que na palavra o sentido claro não é tudo, mas sim a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente. (ARTAUD, 2006, p. 78).

---

<sup>38</sup>Teatro Cômico Japonês.

<sup>39</sup> Artaud (2006, 60, p. 140) compara o fazer do teatro ocidental com a estética do teatro oriental. Em suas experiências com o Teatro de Bali, por exemplo, Artaud observa que eles realizam o teatro com muito mais rigor que os ocidentais. Os balineses “eliminam” as palavras pela resignificação da voz, do gesto etc. tudo, para ele, ocorre como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito.



Dessa forma, a voz se faz potência para o encontro entre ator e espectador, cumprindo a função primordial do teatro. A ação de falar, utilizando todo o seu potencial sonoro, tem muitos papéis nas relações, entre elas a de conectar os sujeitos. Mesmo cientes de que essa ação foi programada, não deixamos de produzir afecções nesses encontros – que são a grande matéria-prima do teatro.

Grotowski (1971), antes de abandonar a fase dos espetáculos e focar sua pesquisa no trabalho específico do ator, deixa claro que, para ele, a essência do teatro se faz nesses encontros. O teatro faz com que o homem entre em contato consigo mesmo, num confronto, sincero com seus pensamentos e todo o seu ser, mas, além disso, o teatro é encontro entre pessoas criativas, onde a auto revelação dos autores em cena nos possibilita a revelação de nós mesmos.

Pelo menos um espectador é necessário para que se faça uma representação. Assim, ficamos com o ator e o espectador. Podemos então definir o teatro como “o que ocorre entre o espectador e o ator” (p. 28). Todas as outras coisas são suplementares – talvez necessárias, mas ainda assim suplementares (GROTOWSKI, 1971).

Sendo assim, o teatro é uma ação concebida pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Tratando-se de uma ação biológica e, também, espiritual. Aceitar essa condição é como se apropriar das estruturas de um teatro ascético, onde os espectadores e os atores são tudo o que se faz necessário para o jogo cênico. Nesse lugar, galgado pelo Teatro Laboratório de Grotowski, o corpo do ator é o responsável por uma intensa humanização cênica e a voz, a grande maestrina dos efeitos musicais e acústicos, rompendo com a ideia de espetáculo e representação, potencializando a relação coletiva e o encontro.

Assim, nesse fazer, é possível que o ator desfrute e reaja de forma mais potente às mudanças nas emoções do público, como o público reage às emoções expostas pelo ator. O ator é capaz de deixar o espectador mergulhar em grande tristeza, como também pode reverter seu estado de ânimo para uma grande alegria (OIDA, 2007). Podemos utilizar a metáfora de *Akrópolis* – drama de Wyspianski encenado por Grotowski – para perceber a força do encontro. A peça foi realizada com uma paráfrase poética de um campo de extermínio. As ações eram distribuídas por todo o espaço, entre os espectadores. Os atores eram a representação daqueles

que viviam sua última experiência – eles eram os mortos – e os espetadores eram os que ainda permaneciam fora desse círculo – eram os vivos.

Essa separação, combinada com a proximidade dos espectadores, contribui para a impressão de que os mortos nascem de um sonho dos vivos. Os internos dos campos pertencem a um pesadelo, e parecem mover-se para cima dos adormecidos, vindos de todos os lados. Aparecem em diferentes lugares, simultânea ou consecutivamente, criando uma sensação de vertigem, e de uma ubiquidade ameaçadora. (GROTOWSKI, 1971).

Nesse caso, o encontro era realizado de forma direta, os atores e espectadores estavam em jogo como atuantes da cena. Segundo Flaszen (2010), a atuação apoia-se nessa essência. Uma criação que liga, de forma viva, as relações inter-humanas, um ato solene de conhecimento coletivo. Sendo assim, neste caso;

A independência espiritual do espectador é constantemente ameaçada. Até que sucumbe totalmente, varrida pelo contágio com os reflexos coletivos. Os psicólogos ensinam que não se trata de reflexos racionais. O homem na multidão – mesmo que seja só um público de ouvintes – está propenso a reagir com a parte emotiva e inconsciente da sua natureza. Inflama-se, porque se afervoram todos; inflamam-se todos porque se afervora. Tendo repudiado a razão, vive os prazeres da solidariedade com aquilo que é coletivo. Ele se aconchega na comunidade, saboreando o pecado bendito da irresponsabilidade; deixa-se levar pela corrente que o circunda. Aplauda, ri em voz alta, chora, às vezes (pena, não aqui na Polônia) bate os pés e assobia com uma espontaneidade da qual se envergonhariam no cotidiano. (FLASZEN, 2010, p. 85-86).

Para essa essência teatral, a linguagem verbal – em *Akrópolis*, como em todo o processo experimental do teatro pobre de Grotowski<sup>40</sup> – é pensada para devolver à memória “todas as espécies de linguagem”. Na encenação de *Akrópolis*, o diretor se apropria de um aumento da expressividade verbal, utilizando todos os meios de expressão vocal, de balbucios aos mais

---

<sup>40</sup> Segundo Scheffler (2004), o Teatro Pobre de Grotowski estava inserido dentro de um período em que o diretor focava sua pesquisa na investigação e exploração das bases da comunicação teatral, optando por uma encenação de extrema economia de recursos cênicos (cenográficos, indumentários, etc), eliminando tudo o que não seja extremamente essencial à cena. Nesse período (1962 a 1969), Grotowski montou espetáculos como: *Kordian*, segundo Slowacki (1962), *Akrópolis*, segundo Wyspianski (1962, tendo cinco variantes até 1967), *A trágica história do Dr. Fausto*, segundo Marlow (1963), *Estudos sobre Hamlet*, segundo Shakespeare e Wyspianski (1964), *O príncipe constante*, segundo Calderón e Slowacki (1965), com outras duas variações no mesmo ano - este espetáculo realizou diversas turnês pela Europa e América, sendo o que tornou o trabalho de Grotowski mundialmente conhecido, *Apocalipsis cum figuris*, montagem envolvendo fragmentos de textos de diversos autores, como a Bíblia, T.S. Eliot, Dostoiévski e Simone Weil (1968-1969, tendo sucessivas versões até 1980).

sofisticados discursos retóricos. Ruídos, sons inarticulados e animalescos, canções, tudo estava presente em cena provocando reflexão.

Tal estrutura de encenação dialoga diretamente com a proposta de encenação de Artaud, que objetivava um “espetáculo giratório” difundindo os lampejos visuais e sonoros diretamente sobre os espectadores (ARTAUD, 2006, p. 97). Essa relação de proximidade entre os organismos vivos que as outras linguagens não retiraram do teatro, que faz o teatro ter sua possibilidade de potência afetiva. Isso torna qualquer ação do ator “algo de extraordinário, algo próximo do êxtase” (GROTOWSKI, 1971, p. 36). Quanto menores as fronteiras entre o espectador e o ator maior a força de afecção que o teatro é capaz de produzir.

Acredito que a voz, no encontro entre ator e espectador – elementos primários na atuação –, possui, por si, características capazes de produzir afetos a partir dessas relações. A respiração – matéria prima da voz –, o timbre, as variações de ressonância – que, também, alteram a frequência vocal –, a própria, frequência, a intensidade, etc, são elementos altamente expressivos e responsáveis por agir como força motriz no corpo ouvinte, determinando opiniões e sensações.

O espectador deve ser penetrado pela emissão vocal, mais que simplesmente capturar palavras perfeitas. A voz deve abraçar o público como se estivesse sendo emitida de todos os lados e o ator deve explorá-la para produzir sons irreproduzíveis pelos espectadores. A voz do ator não pode ser simplesmente voz, ela precisa ser ferramenta de atuação sobre os ouvintes (GROTOWSKI, 1971). Não se pretende, com isso, por fim ao diálogo falado ou ao uso das palavras. Pelo contrário, o que se quer é “dar ao que está sendo dito, o seu verdadeiro sentido, externalizando a real importância que as palavras têm” (ARTAUD, 2006, p. 107). É mudar a destinação das palavras dentro da encenação, servindo dela num sentido mais amplo e concreto. É necessário compreender a palavra com seu sinal sonoro, que é físico, e manipulá-la como objeto sólido capaz de abalar estruturas, em primeira instância o ar e em seguida algo mais misterioso, que a sensibilidade é capaz de perceber.

É fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de

animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma de *Encantamento* (ARTAUD, 2006, p. 46,47).

Neste sentido, precisamos voltar aos movimentos que deram origem às palavras – suas fontes respiratórias, plásticas, físicas – para entender como é possível recompor e tornar viva a linguagem literária. Podemos, para isso, experimentar a anulação do aspecto lógico e discursivo das palavras e nos apropriarmos de suas características físicas e afetivas, ou seja, considerar as palavras mais pelo seu aspecto sonoro que seu aspecto gramatical. A ideia se propõe a uma utilização do movimento vocal no espaço, sem se prender às formas semânticas da fonação. É ressignificar o sujeito sonoro – esse corpo que produz som - para expandir a possibilidades que as palavras possuem e assim alcançar seu potencial afetivo. É buscar, em analogia, o “ator Santo”, de Grotowski, transcendendo seus limites, sacrificando seu íntimo, para expressar com os sons vocais os impulsos que muitas vezes se encontram num limiar entre o real e o onírico.

Segundo Grotowski, o ator Santo é:

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo –, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e do movimento. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras (Grotowski, 1971, p. 30).

Essa necessidade de buscar a palavra para além da palavra é algo latente nos escritos de Stanislavski, Grotowski e Artaud – vemos, por eles, a necessidade de buscar a sensação das palavras para o trabalho do ator, algo que fosse somado à experiência que os sons são capazes de produzir e as transformações que esses sons são capazes de realizar no jogo cênico.

Para Stanislavski,

A Fala é música, o texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. 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. (STANISLAVSKI, 2011, p. 133).

Stanislavski foi o primeiro a buscar um método para o ator – o que não é o meu objeto para o presente trabalho, estou mais interessado nas experimentações vocais e suas ações afetivas. As reflexões de Stanislavski incluem o pensamento referente ao trabalho de voz e fala, conseqüentemente, sua relação com o ator e a cena. Para ele, a voz tem importância que vai além das características de uma boa oratória com perfeita dicção. Ele experimentou levar para o palco a fala simplificada, “sem falso patético”. O que fazia com que se tivesse a sensação de que as palavras cantavam e vibravam de forma diferente, proporcionando uma qualidade musical à fala, alterando seu modo de expressar sentimentos e mobilizando afetos.

O trabalho vocal, no método utilizado por Stanislavski, destaca a relevância dos elementos vocais e a forma que os atores em cena utilizam o diálogo articulado. Tudo isso está, diretamente, ligado ao texto e subtexto, a significação semântica e sensorial das palavras e sua capacidade de afetar o espectador. Para Stanislavski, o treinamento e o entendimento de que o som não produz apenas palavras, mas sim constrói uma rede de imagens e sentidos para o ouvinte, torna mais significativa a ideia de uma potência afetiva em ação.

Também o Teatro Laboratório de Grotowski<sup>41</sup>, inspirado na filosofia oriental (em especial a Ópera de Pequim, o Kathakali e o Teatro Nô Japonês), nos ensinamentos de Stanislavski, na biomecânica<sup>42</sup>, etc., explorava a ideia de controle e manipulação de corpo e voz como ferramentas para um trabalho em busca de novas relações com espectador. Que fosse possível ultrapassar o fascínio aprazível aos olhos e consciência, alcançando seu submundo, arrancando-o da passividade.

Ele se baseia, em primeiro lugar, em uma higiene vocal e respiratória à qual o ator reforça a sua voz multiplicando os seus ressonadores fisiológicos, os timbres, as entonações e lhe permite dominar a respiração com exercícios cotidianos semelhantes aos de Hataioga e aos de práticas chinesas. Mas também o corpo deve ser controlado para que possa se tornar um dócil instrumento artístico: os preceitos do teatro oriental contribuem para discipliná-lo, assim como a biomecânica de Meierhold e o método de ações físicas de Stanislavsk. Em seguida o ator aprende a utilizar um texto não só como meio discursivo, mas como arma de ataque. Ele se exercita, portanto, para obter toda uma gradação de ritmos crescentes e decrescentes, de nuances e timbres de voz, de rouquidão, de tremulações, de entonações artificiais, de

---

<sup>41</sup> O Teatro Laboratório surge pela década de 60, se consolidando como *Teatro Laboratório – Instituto de Investigação do Ator*, em 1965, quando muda-se para a capital cultural da Polônia Oriental, a cidade de Wrocław. Este é um período de transição, ainda dentro da fase dos espetáculos, entre as investigações do Teatro Pobre para o que se tornaria o Teatro Laboratório. A partir de então, novos espetáculos não foram criados e Grotowski reúne um grupo de pessoas para iniciar pesquisas parateatrais, mudando suas investigações para novas experiências com interserção entre a performance, a antropologia e os rituais (SCHEFFLER, 2004).

<sup>42</sup>Método desenvolvido por Meierhold.

modulações, inspirando-se especialmente na tradição sonora litúrgica, até ser capaz de compor exatamente, e em plena consciência, cada gesto, cada movimento, cada expressão mímica, cada palavra, cada silêncio do papel que interpreta. Porque para ele atuar significa executar uma exata partitura física e vocal que terá minuciosamente ajustado por meses inteiros. (BARBA, 2010, p. 98-99)<sup>43</sup>.

O treinamento torna possível que uma grande orquestra vocal seja montada, se apropriando de cada registro até chegar a uma sinfonia. O ator não pode deixar que essas percepções se percam ao longo do trabalho. No jogo com os atores é preciso desenvolver essa habilidade e estar sempre atento à música das palavras. Contrário, de certa forma, à ideia de Grotowski – que a laringe se fecha quando o ator volta a sua atenção para o mecanismo de fala –, ter a compreensão das técnicas que envolvem as características, já citadas, da voz, favorece o uso e permite ao ator explorar, ao máximo, seu potencial sonoro.

Como apontado por Nogueira (2010), o trabalho vocal do ator é um investimento concreto no saber apreendido pela mente, pela audição, pelo corpo. A voz é um processo corporal e deve ser desenvolvida por um processo de aprendizagem sensível e, também, orgânico. “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”. (NOGUEIRA, 2010, 80).

Os atores precisam aprofundar-se nas palavras, cuidar da forma como usam os sons e como colorem o texto para que suas impressões sejam traçadas e identificadas pelo público. Esses sons afetam os sentidos dos ouvintes, que passam a ver o que conta o texto de forma mais clara e são movidos a reagir a ele de acordo com o estímulo sonoro enviado. Essa capacidade afetiva vai além da semântica das palavras, algo que consiste:

No fato de que o ouvinte não é afetado apenas pelos pensamentos, impressões, imagens que se ligam às palavras, mas também pelas tonalidades das palavras, as inflexões, os silêncios, que preenchem tudo o que as palavras deixaram por exprimir. Por si mesmas, as entonações e as pausas têm o poder de causar um forte efeito emocional no ouvinte (STANISLAVSKI, 2011, p. 197).

Nós, enquanto atores, precisamos descobrir o uso prático desse fenômeno que a voz é capaz de explorar. Se sons como “a”, “e” e “i” possuem propriedades distintas, eles também nos trarão sensações físicas completamente diferentes. Precisamos estar atentos a esse jogo sonoro. É preciso buscar o alicerce das palavras, quando estamos jogando com elas, e transmitir

---

<sup>43</sup> Citação de Eugenio Barba – autor, diretor e pesquisador teatral italiano –, retirada de “Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego” – retirada do livro “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969.

as imagens mentais pelos sons verbalizados em cena. O mundo imaginário do ator deve ser pintado com o colorido das palavras e exposto ao espectador de forma a conduzi-lo a outros estados da alma. Precisamos conduzir o som como se “coloríssemos” um quadro.

Você pode realizar um simples teste: pense em uma frase; agora pense em uma cor escura e também em uma cor clara – que sejam opostas; agora diga a frase que pensou imaginando a cor escura e em seguida diga a mesma frase imaginando a cor mais clara. Sempre que faço isso com os atores, é possível observar que o simples fato de se “colorir” a frase muda completamente a forma com que os sons e, conseqüentemente, as palavras são lançadas ao espaço. Da mesma forma que, quando ouvimos tais frases, conseguimos associar cores mais claras ou mais escuras ao que estamos ouvindo. Isso, automaticamente, nos leva a reagir ativa ou passivamente ao que está sendo dito. Isso nos auxilia na busca pela expansão das possibilidades da palavra em cena.

A utilização de repetições rítmicas de sílabas, modulações específicas da voz submetendo o sentido exato das palavras a outras instâncias, desdobra um grande número de imagens em nosso cérebro, favorecendo “um estado mais ou menos alucinatorio”, e estabelece à sensibilidade e ao espírito uma nova possibilidade de alteração orgânica que auxilia a tirada da poesia escrita de sua gratuidade que geralmente a caracteriza em cena. Temos que tomar as palavras, ao lado de seu sentido lógico, num sentido encantatório, mágico – “por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido”. (ARTAUD, 2006).

Como diz Stanislavski:

Uma palavra pode despertar nele todos os cinco sentidos. Basta a gente se lembrar do título de uma música, do nome de um pintor, de um prato, de perfumes prediletos e assim por diante, para imediatamente ressuscitar as imagens visuais e auditivas, os sabores, odores ou as sensações táteis que a palavra sugere (STANISLAVSKI, 2001, p. 164).

Para ele, a aproximação dessa potência afetiva se dá, primeiro, pelo treinamento e pelo entendimento de que o som vocal não produz apenas palavras, mas, sim, constrói essa rede de imagens e significados para os ouvintes. Essa mesma rede é capaz de despertar os diferentes estados de ânimo do espectador. Isso, no entanto, é um treinamento que não se limita a um período curto de tempo, a experiência é uma constante e posta em exercícios sempre trará novas descobertas. Ser capaz de afetar, com precisão cirúrgica, o ouvinte com o estado desejado pelo falante é trabalho para longos anos.

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas do sentimento. O ator é como um

verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo lado. O ator é como um atleta do coração (ARTAUD, 2006, 152).

Devemos estimular nossa musculatura física e afetiva. Nós, atores, precisamos nos entender como um atleta, que se apoia em toda a nossa estrutura psicofísica para o jogo da cena. Mais do que qualquer outra coisa, devemos tomar consciência do mundo afetivo que o teatro atravessa. Essa consciência, amplia a nossa condição vocal e a nossa relação com as palavras, o jogo sonoro ganha dimensão física de afecção na relação com o ouvinte. Como citado por Grotowski (1971), o aparelho fonador, a respiração e a plasticidade sonora do ator precisam ser muito mais desenvolvidas do que as das outras pessoas da vida cotidiana. Mais que isso, toda estrutura vocal do ator deve possuir a habilidade de produzir reflexos sonoros, que o pensamento, “que remove toda espontaneidade”, não seja capaz de intervir. Ele deve aprender a enriquecer suas faculdades pela emissão de sons não usuais e desenvolver a habilidade de utilizar registros vocais que não são os seus naturais.

Para que essa arte de falar com potência sonora e afetiva seja alcançada é preciso excelente preparo físico/vocal e consciência de que uma palavra possui elementos que evocam os sentidos extraindo imagens e significados. Utilizar de forma global toda a potência de produção do som favorece a amplitude e dá maior qualidade vocal para o indivíduo. Para isso deve ser trabalhado o ritmo, tons e a flexibilidade de cada palavra, tornando dinâmica a prosódia da fala (BERNHARD, 1988).

Porém, antes de embarcar na experiência com as sonoridades, se faz necessário sempre um trabalho de condicionamento físico/vocal para maior resistência e qualidade vocal. Esses exercícios dão suporte à pesquisa da voz. O ator se sente seguro para investigar as qualidades sonoras de que é capaz, sem o risco de se machucar. Assim, podem conduzir os sons aos ouvidos atentos dos espectadores e explorar as diversas possibilidades de afecções. É importante ressaltar que o ator em sua ação tente utilizar o máximo dos apoios respiratórios para evitar o esforço da laringe que levará a fadiga cervical, estressando a musculatura (MARTINS, 2008).

Citarei, separadamente, os pontos fortes e focais no meu trabalho. Esses pontos, segundos os autores estudados e também com a possível observação prática, são grandes responsáveis pela capacidade afetiva da voz. São eles: respiração, articulação, ressonância, frequência, intensidade, ritmo e, por fim, a audição. O trabalho com esses elementos consente, ao ator, inúmeras possibilidades de sonorizações das palavras. Com a fluência e o controle desses mecanismos somos capazes explorar ao máximo nossos recursos de voz, conferindo, ao



ator, maior poder de persuasão afetiva. Mas, como qualquer outro tipo de experimentação, é preciso que o ator tenha disciplina e se abra para caminhar por terrenos desconhecidos de seu próprio ser. Essa experiência ampliará seu próprio horizonte e abrirá novas possibilidades sensíveis para o espectador.

### **2.1.1. Respiração**

No dia-a-dia, a respiração é uma atividade que exercemos de forma inconsciente; não pensamos que precisamos respirar. Ela trabalha sem a necessidade de nosso controle mental. Respirar é uma ação involuntária, ainda que, ao mesmo tempo, saibamos que podemos controlar o mecanismo da respiração quando quisermos. Pelo uso consciente de exercícios de respiração, conseguimos nos ligar à atividade inconsciente, a qual, por sua vez, nos conecta diretamente com o mundo inconsciente da mente. Talvez seja por isso que respirar profunda e lentamente faça com que nos sintamos bem, de certa forma mais vivos (OIDA, 2007).

Em nossa civilização a maior parte dos problemas respiratórios se deve ao nosso vestuário, mas também a certos tipos de comportamentos ratificados pelos hábitos pessoais. É por isso que as mulheres, por exemplo, em grande maioria, possuem um padrão respiratório superior – de peito – que não é forma orgânica de respirar – acarretado por causa do uso do sutiã. Esse tipo de respiração é muito limitante porque utiliza somente a parte superior, não dando maior espaço para os pulmões se abastecerem (GROTOWSKI, 2010).

Muitos estudos atuais levantados sobre o ato de respirar tratam a respiração sempre num nível pré-expressivo, ou sempre relacionado ao aspecto mecânico do treinamento vocal e do movimento corporal do ator. Porém, ela pode estar diretamente ligada ao movimento expressivo, como característica de criação e afecção. A atenção que dou à respiração, no treinamento, está mais relacionada a esse teor expressivo e não à mudança no padrão adaptado por cada ator por um padrão “correto”. Cada corpo se organiza à sua própria maneira, então, se essa colocação não prejudica o desempenho do trabalho, não vejo motivos para modificá-lo.

Segundo Grotowski (1971), a respiração e as ressonâncias – essa será tratada mais à frente – são os dois pilares responsáveis por uma poderosa emissão vocal. A coluna de ar deve sair sem enfrentar obstáculos, o que muitas vezes não acontece, sendo um dos maiores problemas para o trabalho de voz do ator. Podemos dividir o seu pensamento – quanto a respiração e aos ressonadores – em duas fases. Num primeiro momento, ele buscou por teorizar técnicas e exercícios para a respiração, em observação empírica chegou à conclusão da existência de três padrões específicos de respiração: a primeira seria a torácica superior, ou

peitoral, um tipo predominantemente feminino; a segunda seria do tipo inferior ou abdominal, o tipo mais comum ensinado na formação de atores; e por último, chamado por ele de respiração total, onde tanto a torácica superior e a abdominal estariam em ação, sendo que a fase abdominal seria a dominante.

Atualmente, alguns estudos complementam essa ideia de divisão dos padrões respiratórios apresentados por ele. Alguns estudiosos da fonoaudiologia destacam, também, o costal superior, que é visto, em sua maioria, associado a exercícios físicos por permitir uma oxigenação mais rápida aos pulmões; o diafragmático ou simplesmente inferior, que é uma respiração característica durante o sono; e o padrão costodiafragmático, que é o mais indicado à fala, pois conta com a expansão das costelas – o osso externo é anteriorizado e há o abaixamento do músculo do diafragma, tendo assim uma maior capacidade respiratória.

Muitos profissionais da voz se apoiam sobre essas referências em seus trabalhos, o que de fato é totalmente útil para determinados casos, mas para o trabalho com o ator precisamos tomar certos cuidados e nos ater verdadeiramente ao que realmente é necessário ser modificado quanto ao ato de respirar desse ator. O próprio Grotowski acreditava que, dentre todos esses tipos, a respiração total seria a mais eficiente. No entanto, logo em seguida, ele percebe que a respiração possui bases fisiológicas ligadas às características próprias de cada um de nós, tornando o trabalho a ser realizado sobre a respiração um ato individual. Para ele, basicamente é preciso descobrir os bloqueios respiratórios de cada sujeito e eliminá-los de acordo com cada caso.

A respiração é – sem dúvida – um problema individual. Para cada ator os bloqueios são diferentes. Além disso, não há nenhuma dúvida de que a respiração não inibida seja diferente para cada um. Essa diferença – ainda que mínima – é decisiva quando se refere à naturalidade. Portanto – isso é extremamente importante – não existe nenhum modelo ideal, estatístico para a respiração, mas há um caminho para abrir a respiração natural de vocês (GROTOVSKI, 2010, p. 142).

Grotowski aponta para o fato de que grande parte dos erros cometidos na formação do ator em relação aos exercícios vocais começa no trabalho com a respiração. Tudo está intimamente ligado ao ato de respirar. Um fechamento de laringe obstrui o ar e conseqüentemente prejudica a fonação. É importante estar atento a essas questões, muitas vezes um trabalho desenvolvido sobre a respiração ao invés de auxiliar a potência de criação vocal acaba atrapalhando. Em meus processos como estudante de teatro me deparei muitas vezes com a tentativa de construção de uma respiração ideal. Mas o que seria uma respiração ideal? Ideal para quê? Talvez essa fosse uma das questões que Grotowski mais levantava quanto ao trabalho

sobre a respiração.

Segundo ele:

Todo jovem ator é obrigado a usar um tipo de respiração que não é o seu e aí começam as dificuldades. A respiração é um assunto delicado. Podemos observá-la, examiná-la e inclusive controlá-la, é uma questão de vontade. Mas quando estamos totalmente envolvidos em uma ação, não podemos controlar a nossa respiração, é o próprio organismo que respira. Por isso qualquer intervenção cria obstáculos ao processo orgânico. Nesse caso, talvez seja preferível não interferir. Vocês devem observar o que acontece: se o ator não tem dificuldades 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. Se ele começa a interferir em seu processo orgânico, então começam os problemas. O axioma que se segue é fundamental: se não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. Tenham confiança na natureza. Esse é o primeiro ponto (GROTOVSKI, 2010, p. 139).

O entendimento dessa questão é primordial ao nosso trabalho. Quando o ator está imbuído das ações e sensações, sua respiração automaticamente irá se configurar na expressividade dessa emoção. Nosso ponto respiratório é mutável; a cada estado da alma, ela – a respiração – se manifesta de forma diferente no corpo. Como também se colocarmos em posições diferentes veremos que a colocação da respiração também se realoca, para que, assim, sejamos capazes de oxigenar os pulmões em toda sua capacidade.

Se um ator não consegue respirar de forma adequada (nesse caso, digo adequado a não ficar ser fôlego), se perde o ar no trabalho, se a fonação é prejudicada, aí sim vamos intervir para melhorar e otimizar a oxigenação de corpo. “Em suma, não há receitas. Vocês devem encontrar as causas do obstáculo e criar situações em que essas causas sejam destruídas” (GROTOVSKI, 2010, p. 141). Do contrário vamos trabalhar para a descoberta expressiva da respiração.

Vejamos que, por meio da respiração, é possível manipular a expressividade em cena. Variados estudos tratam a respiração sempre num nível pré-expressivo, ou sempre relacionado ao aspecto mecânico do treinamento vocal e do movimento corporal do ator. Porém essa pode estar diretamente ligada ao movimento expressivo, como característica de criação e transmissão de significado. Em uma análise de Artaud, Aslan (2010) descreve que é possível provocar as paixões da alma pela força que as preside. Por uma respiração voluntária podemos fazer reaparecer a vida. Assim, apoiado nisso, o ator pode penetrar no sentimento requerido pela respiração, isso, claro, se conhecer qual respiração convém a tal sentimento.

Não há dúvidas de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria.

[...] Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas. [...] O Conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento (ARTAUD, 2007, p. 152, 154, 155).

Todo o sentimento do homem é expressado na respiração, suspiros profundos de felicidade, suspiros ternos de saudade, uma respiração tremida com o medo ou que se afoga em choro. Assim, emoções e sentimentos podem ser medidos através da movimentação do ar no corpo de cada pessoa. O ar entra e sai como se dançasse o ritmo dos sentimentos, sejam eles alegres, de tranquilidade, fortes, tristes, desesperadores, fazendo com que a respiração se apresente de diferentes formas. Tanto a voz como o corpo do ator são apoiados pela respiração. Ela é função primordial na sustentação da fonação. Segundo Grotowski, “o ar conduz a voz” (GROTOVSKI, 2010, p. 150).

Usem o ar. Não o economizem. Tomem fôlego quando precisarem. E depois, não poupem. É o ar que trabalha. Não é o instrumento vocal. É a própria expiração que age. Se querem mandar a voz mais longe, mandem o ar para um ponto fantástico, fantástico porque é tão longe, longe, sim! Mandem o ar! Expirem! Não poupem! (GROTOVSKI, 2010, p. 150).

Grotowski retira a sobrecarga do aparelho fonador e lança sobre a respiração a função de conduzir a voz pelo espaço. A respiração sustenta o sonoro vocal, mas, também por si só é capaz de ser potência expressiva. É preciso saber que a função da respiração não é útil apenas para auxiliar a produção de longas frases mantendo o folego adequado. As alterações de respiração causam momento interno (OIDA, 2007).

Quanto mais a respiração é sóbria e contida, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexões. E a uma representação arrebatada, volumosa e que se exterioriza corresponde a uma respiração de ondas curtas e comprimidas. (ARTAUD, 2007, p. 152).

Dessa forma, como ressalta Artaud, o trabalho sobre a respiração é passo primordial no treinamento com os atores na busca pela potência afetiva da voz. A respiração, além de ser matéria-prima da voz, é também corpo atuante no campo dos afetos. É preciso experimentar as diversas possibilidades da respiração e ir catalogando as descobertas que cada padrão respiratório nos apresenta. Cada movimento de ar em nosso corpo tem correspondência a um estado de ânimo e a um sentimento diferente. A respiração voluntária acende uma reparação espontânea da vida. Assim, pela avaliação aguçada da respiração o ator cava suas afetividades, podendo repenetrar em sentimentos e experimentar judiciosamente seus efeitos:

Pois, se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento. Não há dúvida de que, se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalho, de uma qualidade correspondente de esforço. O esforço terá a cor e ritmo da respiração artificialmente produzida. O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória de respiração tornará fácil e espontâneo esse esforço. Insisto na palavra espontâneo, pois a respiração reacende a vida, atíça-a em sua substância. O que a respiração voluntária provoca é uma reparação espontânea da vida (ARTAUD, 2007 155).

Observe, por exemplo, uma respiração na parte baixa da barriga, ela é uma respiração com menos esforço e predominante em estados de descanso e relaxamento; uma respiração de clavícula, que movimenta a parte superior do tronco abrindo e elevando o peito, representa momentos de excitação; já uma respiração irregular, com ciclos respiratórios curtos e rapidamente repetidos caracterizam, por exemplo, uma pessoa agitada, em estado de excitação. No caso de uma pessoa em estado de ansiedade, a respiração não se atém a sustentação adequada e os ciclos são irregulares (BEHLAU, 1988).

Buscamos no trabalho essa cartografia da respiração. É mais potente colocar a respiração a favor da emoção do que a louca tentativa de se encontrar o lugar “correto” para respirar. Procurar estimular a observação e a reprodução da respiração em diferentes estados afetivos coloca o ator em contato com novas possibilidades expressivas com a respiração. Quando o ator encontra as possibilidades da respiração e coloca a sua voz sobre essa dinâmica ele consegue, sem esforço, colorir as palavras.

Tomar consciência da obsessão física dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda, mas profunda, e de uma violência incomum. E assim qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico (ARTAUD, 2007, p. 158).

Vamos pegar uma pequena parte de um texto, talvez uma ou duas linhas, e vamos experimentar esse texto com alguns dos seguintes padrões respiratórios: vamos inspirar e daí dizer as palavras, do texto, lentamente enquanto expiramos. Em seguida, vamos inspirar e acelerar a expiração e a fala. Observe que, conforme alteramos a relação entre fala e a respiração, veremos que sentimentos diferentes surgirão de maneira completamente natural. A respiração está diretamente ligada à emoção, e a mudança no padrão de respiração irá modificar a sua reação emocional (OIDA, 2007).

Pois a respiração que alimenta a vida permite galgar as etapas degrau por degrau. E através da respiração o ator pode repenetrar num sentimento que ele não tem, sob a condição de combinar judiciosamente seus efeitos; (...) A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento (ARTAUD, 2007, p. 156).

Podemos trabalhar sob a experimentação da respiração utilizando diferentes ritmos. Como visto, nosso corpo responde de forma direta às mudanças da respiração, como o estado corporal também afeta diretamente a forma que se respira. Para isso precisamos, antes, ter controle total sobre a ação. Isso exige um treinamento que possibilite a exploração de todas as possíveis formas de respirar.<sup>44</sup> Com o domínio da respiração, podemos explorar de forma mais segura a sua função poética. Experimentamos desacelerar a respiração, deixando o ciclo de entrada e saída de ar mais lento. Ativando esse processo de ciclos lentos por um tempo longo, deixando com que o movimento de ar comece a controlar nossas ações, observamos que um estado de maior tranquilidade paira sobre os envolvidos. Com a respiração mais lenta ativamos a calma interior e exterior do performer. Quando aceleramos o processo respiratório, ativando a respiração de forma mais rápida e ciclos mais curtos, colocamos os corpos em estados mais ansiosos e agitados. Tanto o performer como todos os envolvidos são colocados em um estado de agitação pelo ato de aceleração da respiração.

Podemos tentar também, algo proposto por Oida (2007). Experimente inspirar, reter a respiração por alguns segundos, e depois expirar. Em seguida faremos o contrário: vamos expirar, parar por alguns segundos e depois inspirar. Provavelmente notaremos que a sensação física e emocional será ligeiramente diferente entre os dois mecanismos produzidos.

Outras duas experiências, extraídas de Guberfain (2012), podem ser realizadas nessa busca por uma respiração preenchida. Primeiro, tente inspirar pelo nariz associando sentimentos a esse processo, como se percebesse os cheiros, barulhos, o próprio paladar, entre outros. Quando expirar, procure preencher esta ação com a sensação experimentada. A segunda proposta, é fazer com que, na inspiração, se busque as emoções que se espalham pelo corpo. No ato de expirar experimente uma descarga dessas tensões.

Assim, pensando a interpretação, podemos utilizar desses achados para nos ajudar a criar reações verdadeiras. Por exemplo, se tivermos de realizar a ação de apunhalar alguém, então o padrão adequado a essa ação é: inspirar, depois deferir o golpe. Se produzirmos este padrão de respiração, o espectador estará mais próximos de se mobilizar com a ação e o ator mais próximo

---

<sup>44</sup> Em anexo, uma sequência de exercícios de respiração extraída do trabalho de Grotowski e utilizada em meus processos artísticos.

de uma emoção verdadeira devido à consonância entre a utilização da respiração, ação e texto. É claro que, ao fazer uso dessa técnica, temos que explorar e descobrir os padrões corretos e exatos para cada atividade (OIDA, 2007).

### 2.1.2. Articulação

A fala é constituída pelos gestos articulatórios realizados por um estreitamento ou alargamento do trato vocal em uma dinâmica movimentação. Os diferentes sinais sonoros acontecem quando a corrente de ar sofre obstrução ou variação pelos articuladores. A movimentação de língua, lábios e outros articuladores formam os fonemas e mudam a qualidade sonora da voz. Normalmente na utilização da fala é essencial que se tenha uma articulação precisa, pois a compreensão da mensagem a ser transmitida depende fundamentalmente dela<sup>45</sup>.

Segundo Nogueira (2010), os órgãos articuladores são divididos entre ativos e passivos. Os articuladores ativos são formados por estruturas que se movimentam contra os articuladores passivos, modificando a configuração do trato vocal. Já os articuladores passivos são as estruturas que não possuem movimentação própria, sofrendo interação dos articuladores ativos. Com esses articuladores é que somos capazes de produzir os sons de uma língua ou qualquer outro som possível de ser articulado por eles.

Stanislavski dedicou grande parte de seus estudos a esta particularidade da voz e fala. Para ele, o ator deve possuir uma dicção excepcional para que a alma de cada fonema seja incorporada ao texto. A perfeita pronúnciação em cena seria uma forma de dar vida a uma alma e uma má dicção perderia todo esse aspecto humano. Segundo ele, uma má dicção gera incompreensão por parte dos espectadores, que logo ficarão entediados com o espetáculo. Após muitos anos de experiência como ator e diretor, ele constata que todo ator deve se assenhorar de uma excelente dicção e pronúnciação, deve sentir não somente as frases e as palavras, mas também cada sílaba, cada letra.

Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforços. (STANISLAVSKI, 2011, p. 128).

---

<sup>45</sup> Observe, em anexo, a “biografia do alfabeto” apresentada por Schafer (1991). Tal biografia apresenta a força sonora de cada fonema.



Para ele, a fala é comparada a uma música, possui suas melodias como uma grande sinfonia. Os atores não podem deixar de perceber a grande orquestra que existe na articulação de uma única frase. O ator não deve omitir letras ou sílabas individuais durante sua enunciação, pois isso seria um erro, um defeito equivalente a uma deformidade física. Uma má dicção vai gerando incompreensões atrás de incompreensões, esconde o pensamento.

Essa visão *stanislavskiana* é completamente coerente sob o ponto de vista de um trabalho mais *textocentrista*. Porém, em nosso trabalho, estamos mais interessados na forma como o registro sonoro chegará aos ouvintes e quais sensações tais sinais são capazes de provocar além da perfeita pronúncia das palavras. A fala distorcida pelos articuladores, a palavra sobrearticulada, os sons apertados pelo filtro fonador são possibilidades para o ator em seu contato afetivo com o espectador. Mas vamos refletir sobre isso: será que uma articulação mal organizada, como muitas vezes encontramos em pessoas no nosso dia a dia, não faz com que algo em nós – espectadores – se modifique? Quando ouvimos alguém com péssima dicção somos afetados de alguma forma, e isso o próprio Stanislavski afirma – “a princípio o público apura os ouvidos, a atenção, os miolos, para não perder nada do que se está passando no palco; se não consegue acompanhar, começa a agitar-se, mexe-se, sussurrar e finalmente tossir”. Esse é o ponto ao qual estamos querendo chegar.

Grotowski, por exemplo, questiona a utilização da articulação de maioria dos atores em cena. Em geral, diz que ela é caracterizada por uma pronúncia com muita precisão e ao mesmo tempo monótona, dotada de certa afetação. Às vezes, segundo ele, parece que os atores soletram as palavras em cena, retirando qualquer possibilidade de vida para ela.

Não pronuncie as letras com demasiada distinção. Muitas vezes, em vez de pronunciar a palavra como uma entidade, o ator soletra-a de acordo com as letras que as compõem. Isto tira a vida das palavras, conferindo-lhes as mesmas características da pronúncia de língua estrangeira aprendida num livro. (GROTOWSKI, 1971, p. 140).

É preciso escutar os sons das letras e perceber como elas são, muitas vezes, imperfeitas em nossa boca. É preciso buscar a plenitude nas enunciações de cada letra. Uma espécie de gourmet Fonético, com aroma e sabor em cada som. Existe uma enorme diferença entre a palavra escrita e a palavra falada. Devemos estar atentos a essas distinções, percebendo que a dicção é também um canal de expressão da alma. Se olharmos a vida com um pouco mais de atenção, veremos que existe uma multiplicidade de formas de dicção, as pessoas articulam de diferentes formas e muitas vezes algumas situações fazem os melhores oradores titubarem. Devemos encontrar essa vida para a articulação.



Limitar-se a uma única forma de dicção, recusando a empregar todas as possibilidades disponíveis de se dizer um texto, corresponde, imediatamente, a um empobrecimento dos efeitos sonoros da palavra. É como se obrigássemos um ator a usar sempre o mesmo figurino por toda a sua vida, em diferentes trabalhos. Temos que entender que assim como na vida, não há um só tipo de dicção, mas inúmeros, dependendo da idade, saúde, caráter e estrutura psicossomática do indivíduo particular. Da mesma forma, no teatro, não existe uma única forma de utilização da dicção, articulação (GROTOWSKI, 1971).

Por meio de diferentes tipos de dicção (enquanto o ator geralmente utiliza apenas um deles, sempre o mesmo), o ator grotowskiano “sublinha, parodia, exterioriza as motivações interiores e as fases psíquicas da personagem”, desvela o papel. As frases são como que esculpidas, em relevo, com rupturas bruscas (ASLAN, 2010, p.286).

É preciso saber que a articulação é um elemento fundamental para a construção de afecção sob a relação ator e espectador. A fundamentação teórica para isso é buscada na pesquisa sobre a psicodinâmica vocal realizada por Behlau e Ziemer (1988). Segundo eles, o processo articulatório também pode passar informação e traços da personalidade do falante e esse registro, conseqüentemente, age de diferentes formas sobre os ouvintes.

Um exemplo disso é exposto no livro de higiene vocal dos pesquisadores citados. Eles mostram em pesquisa que: uma articulação bem definida transmite um caráter de franqueza do falante, onde o mesmo sente desejo em ser bem compreendido. Por outro lado, quando a fala se caracteriza por uma articulação inexata, pode indicar um caráter de desordem na construção do pensamento, onde o mesmo não tem interesse em ser compreendido, não se interessa pela comunicação ou está inseguro do que diz. Assim, também, há a ideia de que uma articulação exagerada transmite do indivíduo uma característica narcisista em sua personalidade, tendo esse, então, um indivíduo repleto de vaidade (BEHLAU & PONTES, 2001).

Somos sempre afetados por essas formas de comunicação. Quando ouvimos tais registros, podemos nos interessar ou não pelo que se está sendo dito, podemos ficar ansiosos na tentativa de compreender uma fala espremida ou completamente irritados por uma voz pouco fluente e estrangulada. A ideia de se trabalhar a articulação deve ser paralela às emissões de vogais e consoantes. A pronúncia particular de cada fonema que forma uma palavra – entonação – seria uma das principais interventoras responsáveis pela ação sobre a nossa sensibilidade.

“Impõe à sensibilidade e ao espírito uma maneira de alteração orgânica que contribui para tirar da poesia escrita a gratuidade que geralmente a caracterizam” (ARTAUD, 2006, p. 142).

Já perceberam que quando liberam um som claro de “A” um sentimento interior é libertado junto com esse som? Esse som está conectado com certas experiências interiores profundas que buscam se libertar durante sua emissão. Mas, se o som de A for abafado, sem nitidez, não saindo com facilidade, permanecendo dentro da boca, como em uma caverna, temos a sensação de peso, de algo que se afunda em nosso ser (STANISLAVSKI, 2011).

Essa percepção tem consonância com um estudo realizado por Oida (2007). Ele conecta o som articulado das vogais a certas direções no espaço, como o céu, o horizonte, a terra. Em algumas culturas e tradições religiosas japonesas os sons possuem qualidades que, por sua repetição, seriam capazes de realizar grandes modificações internas no sujeito. Segundo ele, o “a” tem ligação com a parte de cima (o céu), o “i” está conectado com a terra, o som de “o” (também pode ser “m”) pertence ao nosso próprio interior, mas temos o “ó” localizado a quarenta e cinco graus abaixo do “a”, e temos o “é” localizado a cerca de dez graus abaixo do horizonte.

Quando observamos as palavras usadas nos rituais religiosos, elas normalmente parecem incorporar esses sons-chave e direções. Em japonês, a palavra usada para Deus é *Kami*. Por isso o som vem do céu para o interior de quem fala, descendo para a terra (k – a – m – i). O amém latino vem do céu, entra em quem está falando e volta novamente ao mundo. Um dos nomes do planeta, Gaia, o som viaja do céu para a terra e é devolvido novamente para o céu (OIDA, 2007, p. 139).

Talvez isso explique a sensação de liberdade que Stanislavski diz sentir ao pronunciar a vogal “A” de forma livre. Se pensarmos na filosofia oriental, temos nossa conexão direta com o que é superior. Um som que exalta as sensações de quem o percebe, que acrescenta à linguagem falada essa outra linguagem na tentativa de torná-la mágica, dando novos sentidos ao se utilizar a articulação vocal, buscando o que a palavra guarda além de seu horizonte.

Assim, também devemos estar atentos à articulação das consoantes. Elas são formadas por uma obstrução do percurso do ar, quer ele esteja preenchido de som produzido pelas pregas vocais ou não. A forma com que se configura o ponto articulatório de cada fonema produz a qualidade respectiva de seu sinal sonoro. Para Stanislavski:

Quando só são sustentados os sons vocálicos e as consoantes apenas vão martelando atrás deles, tudo o que se obtém é uma brecha, uma ruptura, um vácuo. Em vez de uma linha contínua, tem-se farrapos de sons. Logo descobri

que não só as consoantes explosivas mas também as outras – as sibilantes, as que apitam, as que retinem, as rascantes e as silenciadas, as consoantes roufenhas -, todas elas têm de participar e contribuir com as suas reverberações e sons para a criação da linha contínua (STANISLAVSKI, 2011, p. 154).

Um outro recurso da articulação recai sobre a acentuação – auxílio para a entonação das palavras – vista por Stanislavski como “o dedo que aponta”. Ela destaca o ponto mais forte de uma palavra ou, até mesmo, a palavra mais tônica em uma frase. Ligando essa acentuação à “linha do subtexto e a linha direta de ação, esses acentos darão uma excepcional importância às palavras” (GODOY & SOUZA, online).

Não devemos desperdiçar levemente as acentuações! Uma ênfase mal colocada altera uma palavra ou uma frase inteira, quando na verdade deveria, antes, valorizá-la. A acentuação elege a palavra fundamental de uma frase ou oração. Na palavra sublinhada, encontraremos a alma, a essência interior, o ponto culminante do subtexto (STANISLAVSKI, 2011).

Podemos utilizar a acentuação – ou a falta de acentuação – para tornar um texto monótono ou confuso e alcançar dessa forma determinadas consequências nos ouvintes. É como ouvir um texto inteiro sem colorido, sem variação, possivelmente ficaremos entediados ou cansados. Talvez tenhamos vontade de parar de ouvir o que está sendo dito e, dessa forma, nos desligamos ou temos vontade de sair da sala. Da mesma forma, se acentuarmos em excesso uma mesma frase tornaremos extremamente confuso o texto.

No jogo dos afetos, a forma como articulamos cada fonema representa para o ouvinte um mar de afecção. A maioria dos exercícios sobre articulação, encontrados na literatura, é sempre para melhor desempenho de fluência e entendimento da fala. Tais exercícios são importantes, pois nos dão maior habilidade com a musculatura oral e perioral. Para o desenvolvimento dessa habilidade podemos exercitar a musculatura com exercícios de flexibilidade dos órgãos bucais. Alguns desses exercícios foram desenvolvidos pela professora de canto Lilia Nunes e ainda hoje são bastante utilizados com essa função.<sup>46</sup>

Adquirindo tal flexibilidade, podemos explorar os articuladores em nível mais expressivo. Por exemplo, escolha um texto curto e experimente falar com a boca aberta e a mandíbula travada. Teremos uma voz mais pastosa e de difícil decodificação. Esse tipo de articulação, em experimentações cênicas com os atores, causa sempre relatos de estranheza e desconforto para o ouvinte. Ou utilize o mesmo texto para ser dito com os dentes cerrados e observe a alteração de sua sonoridade, imediatamente percebemos uma mudança na sensação

---

<sup>46</sup> Em anexo a sequência de exercícios articulatórios propostos por Lilia Nunes.

de frequência do som.

O movimento dos articuladores da fala e a seleção de seus ajustes interferem no produto final da voz e no conteúdo a ser transmitido, ou seja, afetam diretamente a interpretação do ouvinte. Mudar o tipo articulatorio interfere diretamente em outros parâmetros da voz, como sua intensidade e ressonância. Por exemplo, uma articulação travada acarretará um padrão vocal mais anasalado, ao passo que uma articulação muito exagerada indicará uma oralidade excessiva. Dessa forma, as imagens que formamos em nossa mente pela escuta desses sons, produzidos por esses padrões articulatorios distintos, serão totalmente diferentes uma da outra (GONÇALVES, 2010).

### **2.1.3. Ressonância**

Todos os aspectos relacionados à produção vocal estão embarcados em um processo em que os ajustes musculares e motores, fluxo de ar, configurações do trato vocal, adaptam-se de acordo com a necessidade e a intenção do falante. A ressonância é fator de fundamental importância na qualidade sonora da voz. Os ajustes feitos na “caixa” ressonadora – laringe, faringe, boca, cabeça... – auxiliam a variar a textura sonora.

Em uma analogia, vamos pensar que isso funciona como uma flauta, um tubo onde o som, conduzido pelo fluxo de ar, entra em frequência vibratória com as partes do corpo, alterando sua frequência e intensidade pelo princípio da ressonância. Por meio da ressonância o ator consegue ampliar os aspectos da voz na cena, pois na criação as ressonâncias potencializam a voz dando qualidade e energia ao ato motor da fala unido à movimentação de vibração do corpo (MARTINS, 2008).

Entre nossos interlocutores, quem mais desenvolveu uma pesquisa sobre os ressonadores foi Jerzy Grotowski. Ele utilizava a palavra “vibradores” para designar o que chamamos de ressonadores e suas pesquisas sobre essa ferramenta vocal sofrem bastante modificações e questionamentos ao longo dos anos.

Em primeira instância, ele constata que a função dos ressonadores, fisiologicamente falando, é a de aumentar o poder de emissão do som vocal. Comprimindo a coluna de ar, que carrega o sinal sonoro da voz, algumas partes específicas do corpo são capazes de amplificar o som vocal. Em seus estudos iniciais, destacam-se as descobertas de diversos tipos de vibradores

existentes pelo corpo, suas utilizações e os seus efeitos em cena, atingindo resultados eficientes sobre a potência e diversidade sonora.

Pela ressonância o ator consegue ampliar os aspectos da voz na cena, potencializando e também dando qualidade e energia ao ato motor da fala unido à movimentação de vibração do corpo. Trabalhar a ressonância auxilia o desenvolvimento do potencial de projeção da voz, sem que a fonte sonora, ou seja, a prega vocal, seja prejudicada por esforço inadequado da musculatura. O uso das ressonâncias no trabalho do ator dá um maior colorido à projeção, tornando a voz rica em harmônicos, auxiliando na criação de diversas formas vocais.

Existe, na realidade, um número quase infinito de ressonadores, toda a capacidade de exploração depende do controle que o ator exerce sobre seu instrumento físico vocal. Alguns teóricos da voz apontam que as ressonâncias podem ser classificadas como: laringofaríngea, quando o foco está na região do pescoço e a voz se apresenta de forma estrangulada ou tensa; a ressonância faríngea, onde o uso da ressonância se concentra nesta região, dando à voz uma característica metalizada; a oral, quando toda energia se concentra na região da boca, geralmente caracterizada por uma articulação exagerada; a nasal, quando a energia está focada no nariz e, por fim, a ressonância equilibrada, quando há o uso adequado de todas as estruturas ressonadoras, dando à voz maior riqueza de harmônicos (BRITO & SOARES, 2006).

Observando que os chineses apresentam uma vibração atrás da cabeça, os russos no ventre, os alemães nos dentes e um pouco na laringe, que os africanos utilizam a laringe como ponto de ressonância, Grotowski aumentou consideravelmente o número de ressonadores (ASLAN, 2010, p. 286).

Em sua pesquisa, destaca inúmeras possibilidades de utilização da caixa de ressonância. Segundo ele, a ressonância mais empregada no teatro europeu é a superior, ou também chamada ressonância de cabeça. Ela é comumente utilizada, também, quando empregamos a fala em volume mais alto. Essa ressonância ocorre a partir da pressão da coluna de ar na parte frontal da cabeça. Podemos experimentá-la com a mão posicionada na parte superior da testa e emitindo o som de “m” com o objetivo de “alcançar” o ponto em que a mão está posicionada.

O tórax também é citado por Grotowski. Sua utilização geralmente está associada com a vibração de sons mais graves ou em baixo volume. Coloque a mão sobre o peito e fale como se a boca estivesse onde está posicionada sua mão, sentirá a vibração sob ela. Já a ressonância

nasal funciona automaticamente quando emitimos o fonema “n”. Segundo Grotowski, essa ressonância vinha sendo abolida das escolas de teatro.

Na experimentação com os ressonadores, podemos recorrer a uma ressonância muito utilizada pelos africanos e orientais – a ressonância laríngea. Seu som, encontrado como característica de alguns cantores negros no *jazz*, se assemelha aos rugidos de animais. Ou, também, a ressonância occipital, comum no teatro chinês, projetando a corrente de ar para a caixa de ressonância superior. Ela pode ser experimentada com a emissão, bastante alta, de um miado.

Para Grotowski, existem muitas outras ressonâncias que são utilizadas pelos atores em cena, e que muitas vezes não são conscientes. No teatro intimista, por exemplo, utilizamos uma ressonância mais maxilar; na comédia, quase sempre veremos atores utilizando de ressonâncias mais altas e assim por diante. Para ele, o ideal é que se utilize, em cena, uma ressonância total, uma ressonância que se aproveita de todo o corpo para a emissão sonora da voz.

Quando eu mesmo procurei os diversos tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro diferentes. E para cada vibrador há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo, com uma vibração maior no ponto central da vibração: a vibração máxima é onde se concentra o vibrador, o seu ponto de aplicação, onde se coloca em ação o vibrador. Mas, para dizer a verdade, o corpo inteiro deveria ser um grande vibrador (GROTOWSKI, 2010, p. 154).

Essa pressão da coluna de ar é, de certa forma, subjetiva. Tecnicamente, sabemos que o som irá vibrar por essa parte do corpo, uma vibração física, e devemos ter a sensação que estamos falando por esse ponto focal. Esse princípio contribui, diretamente, na relação entre ator e espectador. Nessa relação – que é o objeto principal em que nosso trabalho se desenvolve – uma ação de transferência de informações não-verbais é notada, apenas, através da voz e suas qualidades sonoras.

Grotowski aplicou a utilização consciente dos ressonadores por muito tempo. Os atores testavam, tocando seus pontos de ressonância, e procuravam pelas vibrações físicas. Eles iam descobrindo, passo a passo, seus possíveis ressonadores, mas mesmo com toda sua pesquisa com as caixas de ressonância, em um segundo momento começou a ter dúvidas quanto ao uso consciente dos ressonadores. Segundo ele, isso poderia bloquear o processo orgânico da ação

cênica. Se o ator estivesse agindo em sua totalidade não seria necessário a ativação desse recurso.

Observei que a voz do ator era mais forte, que podia produzir alguns efeitos como Yma Sumac: a voz muito alta, muito baixa, uma voz muito diversificada, como se emanasse de diferentes pessoas e de diferentes animais. E, ao mesmo tempo, era dura, mecânica – não quero dizer fria, mas, antes, automática: não era viva. Observei que, no trabalho, os atores podiam usar – se procuravam certas formas – as cores premeditadas da voz. Mas se começavam a agir com totalidade do seu ser, era uma outra coisa completamente diferente, então não existiam mais os vibradores conscientes; ou os vibradores, que eles queriam usar conscientemente, bloqueavam o processo orgânico (GROTOWSKI, 2010, p. 154).

E completa esse pensamento dizendo que:

Quando todo o ser do ator é um fluxo de impulsos vivos, ele usa, ao mesmo tempo, os diferentes vibradores em uma relação complexa na qual eles se modificam continuamente. Frequentemente existem relações quase paradoxais, realmente imprevisíveis e impossíveis de dirigir conscientemente. Isso é muito mais rico do que qualquer técnica. A totalidade do corpo age como um grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e até mesmo as suas direções no espaço. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão (*Idem*, p. 161-162).

Nesse momento, a visão de trabalho com os ressonadores começa a tomar outros caminhos. Grotowski percebe que o trabalho estava indo por um terreno para ele equivocado, que pensar nos ressonadores interferiria no processo orgânico da fonação e que essa mudança de foco, para o processo, era certamente um modo mais natural do que antes.

A ativação dos ressonadores passa a ser, então, por outro viés que não o de provocá-lo premeditadamente. Por exemplo, se quisermos ativar a ressonância laríngea não vamos focar a vibração na garganta, mas sim buscar associações que irão levar essa ressonância de forma orgânica para ela. Grotowski testou isso com seus atores, e observou que a efetividade era maior e que isso mantinha a qualidade vocal do performer. Ao pesquisarem os animais selvagens, a voz automaticamente passava para ressonância laríngea de forma mais livre e sem que seus atores ficassem roucos, como quando colocavam o foco direto na garganta.

As associações atuam de forma a estabelecer uma direção para a emissão vocal. Por ela, a voz pode agir sobre o espaço, atacando-o ou acariciando-o. Pode também assumir formas,

como a de um tubo, uma agulha ou uma espada. A vocalização do ator pode também se fundir com a totalidade de sua ação, fluindo sobre sua partitura (GONÇALVES, 2011).

Por meio de certas associações, não intelectuais ou cerebrais, porém simples, no nível do corpo, vocês podem descobrir uma voz-espada, uma voz-tubo, uma voz-funil, a voz está então afiada como uma espada, larga e longa como um tubo, é realmente uma força material (GROTOWSKI, 2010, p. 159).

Pela própria movimentação dos atores em várias direções no espaço, era possível observar que eram postos para trabalhar, por si só, os diferentes tipos de ressonância. A voz é influenciada por diversos elementos internos e externos do corpo, não é elemento automático, ela é elemento vivo (GROTOWSKI, 2010).

Trabalhar com os vibradores tem, na base, uma única finalidade: fazer-nos entender que nossa voz não é limitada e que, na verdade, podemos fazer qualquer coisa com a voz, experimentar que o impossível é possível. E todo o resto pertence à esfera dos impulsos vivos (GROTOWSKI, 2010, p. 161).

Grotowski, nessa fase de suas pesquisas, defende a ideia de uma ausência da técnica pela presença da ação sobre os ressonadores. A técnica, para ele, serve ao fato de ilustrar que as possibilidades vocais são abertas. A totalidade do corpo é que deve agir como um grande diapasão, sendo fluxo de impulsos vivos. Isso torna os diferentes ressonadores coadjuvantes na produção vocal, se relacionando uns com outros em diferentes possibilidades.

É fato que quando estamos imbuídos de sensações e em plenitude na ação, conseguimos nos conectar com os ressonadores sem a necessidade de um controle consciente sobre o ato. Porém, buscamos esse controle para explorar suas capacidades de encanto sobre o outro. Quais ressonâncias podemos utilizar para moldar o som vocal visando despertar determinado tipo de afeto? Sobre esse aspecto, a presente pesquisa abraça com maior vigor os relatos de Grotowski em sua primeira fase de estudo com os ressonadores. Com tal domínio, podemos explorar esse fundamento de forma estética para a cena e sua relação com o espectador.

Behlau & Ziemer (1988), por exemplo, apontam que ao se usar uma ressonância extremamente laringofaríngea se transmitirá a sensação de tensão, por meio de uma voz alterada e estrangulada. Como também uma ressonância excessivamente oral, associada a uma articulação exagerada, transmite características de uma personalidade narcisista. Por outro lado,



uma ressonância de características nasal declara uma pessoa com afetividades emocionais e ou sensualidade.

Claro que não levaremos todo esse mecanismo consciente para a cena. É como construir uma partitura vocal e depois conseguir realizá-la de forma orgânica, sem mais a necessidade de se pensar nela. A colocação já está natural, foi instalada durante a prática e agora – em cena – podemos usá-la de forma espontânea. É como cantar uma música, aprendemos a letra, as colocações, o tom... depois apenas cantamos - a letra, a melodia e textura da voz já foram instaladas em nosso organismo, e apenas cantamos.

Investiguei esse processo experimentando com os atores e alunos de teatro as mais variadas possibilidades de colocação de voz sobre os ressonadores, porém vou citar dois exemplos de exercícios e seus resultados enquanto potência de ação afetiva. Comecei utilizando uma sonorização de “m” e “n” para explorar as ressonâncias altas e as baixas. Focamos em seguida em dois pontos – nariz e garganta. O som ressonante no nariz se torna mais agudo e metalizado e, quando desce para a garganta, perde – de forma parcial ou total – o metal e se torna mais grave e “enterrado”. Observando as duas colocações de ressonância, nota-se que o corpo do ator se altera e seus espectadores também são influenciados diretamente por esse som. O agudo metalizado traz a sensação de maior descontração, a maioria relata sensação de alegria. Esse registro consegue alcançar o riso com maior facilidade. Já o grave, “enterrado” na garganta, traz, em sua maioria, uma certa tensão para os envolvidos. Algo mais sério parece ser dito. Existe uma sensação de poder autoridade e muitas vezes a tristeza é relacionada a esse tipo de som.

Guberfain (2012), em seu livro *A Voz e a Poesia no Espaço Cênico*, cita alguns exemplos de exercícios que podem ser trabalhados com a finalidade explorar as cavidades de ressonância. Podemos, segundo ela, emitir zumbidos percebendo a sensação da vibração do som pelo crânio, em especial nas regiões palatais, e, também, com emissões sonoras explorar partes isoladas, como nuca, cintura, escapular.<sup>47</sup>

Se tiver alguma dificuldade na percepção com as ressonâncias, o ator pode começar repetindo as seguintes sequências: /ãõ/-/ãõ/-/ãõ/ e /aó/-/aó/-/aó/. Mostre ao ator que, na primeira, o som tem vibrações no nariz, enquanto a sequência seguinte o som é totalmente oral. Isso fica ainda mais claro se você pedir ao ator para obstruir o nariz e repetir as sequências. O som nasal, conseqüentemente, irá mudar pelo fato de sua ressonância não ter sido realizada de

---

<sup>47</sup> A sequência completa desses exercícios para a exploração dos ressonadores - propostos pela Dra. Jane Celeste - estão anexados no final do texto.

forma adequada, mostrando que o som, antes, estava vibrando nas cavidades nasais (KYRILLOS, 2003).

#### 2.1.4. Frequência, Intensidade e Ritmo

Um parâmetro da voz que normalmente está associado à ressonância é a sensação de frequência – grave e agudo. Sua definição tem origem relacionada à estrutura da fonte glótica (prega vocal) e também pelo ciclo vibratório que a prega vocal é capaz de realizar. Mais especificamente, a frequência é o que define o tom que utilizamos durante a fala. A sensação psicofísica das frequências é encontrada na literatura com a nomenclatura de *pitch*.

As pregas vocais vibram muito rapidamente, ou seja, abrem-se e fecham-se seguidamente e a velocidade desse ciclo (abertura e fechamento) vai determinar a frequência fundamental da voz. Quanto mais rápido, mais aguda será a voz; quanto mais lento, mais grave. Nos homens, esse ciclo varia de 80 a 150 movimentos por segundo; nas mulheres, de 150 a 250, e nas crianças, é sempre superior a 250 (KYRILLOS, 2003, p. 20).

O ator pode se apropriar da altura vocal para despertar variadas sensações nos ouvintes. A voz grave geralmente caracteriza uma pessoa com certo nível de autoritarismo, como a voz aguda, que pode representar um indivíduo submisso, dependente ou infantil. Assim também a conversa em tons agudos que desperta alegria, diferente da conversa em tons mais graves, que representa um clima de tristeza e melancolia (BEHLAU & PONTES, 2001).

A variação desses tons irá construir diversas possibilidades de curvas melódicas, conseqüentemente teremos variadas entonações para uma frase ou texto. “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”. A curva sonora é responsável, também, por “intenções e sentidos bem diversos, para quem fala e para quem ouve” (GAYOTTO, 1997).

Na prática, a variação de frequência pode ser percebida quando fazemos uma escala musical – dó-ré-mi-fa-sol-lá-si-dó. O primeiro dó é a nota mais grave nessa escala, o segundo dó é mais aguda. Experimente fazer um “a” bem longo, o mais grave que você puder. E agora tente fazer um “a” bem longo, o mais agudo que você conseguir. Depois, utilize uma frase para testar as suas capacidades de frequência. Diga esse pequeno texto em seus tons mais graves e após experimente o mesmo texto em suas frequências mais agudas (KYRILLOS, 2003).

Podemos realizar a experimentação de frases melódicas com variação de alturas.

Nogueira (2010) propõe que o ator experimente o movimento sonoro inicialmente com duas alturas (grave-agudo / agudo-grave) e, depois, com o mesmo texto, passe para uma variação maior, com três mudanças de tonalidade (grave-médio-agudo / grave-agudo-médio / médio-grave-agudo). A prática desses exercícios auxilia para maior flexibilidade na utilização das frequências de voz.<sup>48</sup>

Já a intensidade da voz está relacionada ao fluxo aéreo que causa pressão na subglote e está intimamente ligada a variados fatores como o estado de tónus da prega vocal. Sua sensação psicofísica é chamada *Loudness* (BEHLAU & ZIEMER, 1988).

Stanislavski estava atento, em todas as instâncias, às qualidades da voz em cena. A intensidade também era algo que, para ele, era elemento significativo em cena. Havia a necessidade de se preocupar com a força e volume da voz, como se preocupa com todos os outros elementos da cena. Diversas sensações também podem ser expressadas quanto a sua intensidade, o que pode auxiliar o ator na construção da cena e na sua relação com o espectador.

Quando precisar de força, amolde sua voz e sua inflexão numa linha fonética variada, do mais alto ao mais baixo, exatamente como se usa o giz num quadro-negro para traçar toda sorte de desenhos. Não tomem por modelo os atores que acham que estão manifestando força quando o que mostram é apenas o berro. Gritaria não é força, é apenas gritaria e berreiro (STANISLAVSKI, 2011, p. 201).

O uso dinâmico da intensidade nos permite imprimir uma série de nuances e alternâncias nos sons vocais. Pensar em forte-fortíssimo-piano-pianíssimo, crescendo e decrescendo, é uma forma de “brincar” com as possibilidades de intensidade vocal, dando à voz um movimento harmônico e dinâmico no jogo do ator. Podemos desenvolver as diferentes dinâmicas de intensidades sonoras isoladamente ou associadas às mudanças de frequência. Vocalizar em escalas ascendentes e descendentes, mantendo a mesma intensidade, exige um controle muscular, cinestésico e auditivo. O mesmo também acontece se quisermos aumentar ou diminuir a intensidade mantendo a mesma frequência. Não podemos confundir as duas coisas, como normalmente acontece (NOGUEIRA, 2010).

Segundo a Psicologia, um som forte geralmente é pensado como algo concêntrico, que nos envolve como um turbilhão. Consequentemente, é interpretado como se oprimisse o ouvinte. Já o som fraco pode ser considerado como excêntrico – no sentido de algo que se afasta do centro –, que se dissolve, escando de si próprio (SCHAFER, 1991). Um traço vocal com maior energia, uma voz mais forte, consequentemente, bem articulada, apresenta variados

---

<sup>48</sup> A sequência dos exercícios está em anexo.

estados de alegria. Por outro lado, os estados de tristeza se apresentam com vozes mais suaves, com menor abertura articulatória (GAYOTTO, 2005). Pode-se dizer, também que a franqueza e ou a falta de educação são caracterizados por uma intensidade elevada, ao contrário das expressões de medo ou timidez, que tem sua intensidade reduzida (BEHLAU & PONTES, 2001).

Com um pequeno texto, podemos explorar as possibilidades de intensidade. Lance um texto pelo espaço utilizando um botão imaginário de maior volume e observe como o seu próprio comportamento corporal se altera e também como os ouvintes mudam seu estado de atenção. Agora com o mesmo texto faça o contrário. Comece em um volume maior e vá diminuindo. Provavelmente você irá perceber que quando aumentamos o volume começamos a incomodar quem está por perto. A sensação de ouvir um grito não costuma ser confortável e menos ainda agradável. Já quando baixamos o volume, somos melhor acolhidos pelo ouvinte, uma fala mais baixa traz maior tranquilidade para o que se está dizendo. Observe como o comportamento corporal é diferente de quando se usa mais volume. Instintivamente alteramos o estado corporal. Esse exercício pode ser realizado em dupla, onde um ator irá controlar o volume de voz do outro ator a partir de comandos visuais.

É importante ressaltar que para o ator gritar em cena este deve ter consciência que o fluxo de ar, neste caso, precisa ser muito maior de forma a não tencionar a laringe. Deve-se expandir o abdômen junto com as costelas e logo em seguida contrair a musculatura abdominal mantendo as costelas abertas, dando suporte respiratório e firmeza à laringe. (BARBOSA, 1997). Uma forma mais simples de se conseguir o grito e amenizar o abuso vocal é realizar o vedamento das pregas vocais antes da ação de gritar. Dessa forma, o ator impede que ocorra um choque brusco de um músculo contra o outro (PINHO, 2007).

Pode-se também, utilizar um recurso que Guberfain (2004) utilizou em sua pesquisa com a voz da Medéia. O exercício chamado de “Magia e Sedução” solicita ao intérprete que caminhe pelo espaço, respirando e emitindo suavemente uma vogal. Rememora então os sentimentos que quer explorar (no caso do exercício com a voz da Medéia, rememora os momentos que viveu com Jasão, quando utilizou a magia para seduzi-lo) e então começa a variar a intensidade da emissão da vogal.

Grotowski (1971) apresenta alguns exercícios que também servem para experimentar a intensidade vocal. O ator, utilizando um texto improvisado, vai aumentando gradativamente o volume de sua voz. As palavras devem ressoar contra a parede e o ator deve ter a sensação de que está falando com a parte de cima da cabeça. Deve-se evitar que a cabeça se abaixe, pois

pode ocasionar o fechamento laríngeo – o que traria possíveis problemas para a produção vocal.<sup>49</sup>

Vejam agora a questão do ritmo. Em um sentido amplo, ele divide o todo em partes. Como degraus, ele articula um percurso (SCHEFER, 1991). Para Stanislavski (2011), eles mantêm uma correlação tão sólida com as emoções que um é capaz de agir sobre o outro. As “circunstâncias dadas” estimulam o tempo-ritmo do falar, como o tempo-ritmo provoca nossos pensamentos sobre as “circunstâncias dadas”. Ele estimula nossa memória afetiva e visual. Sendo assim, o ritmo não é, apenas, algo relativo à velocidade.

Precisamos deles em combinação com as circunstâncias dadas que criam uma disposição de espírito, precisamos dele por causa de sua própria substância interior. (...) numa palavra, o tempo-ritmo transporta consigo não só qualidades exteriores que afetam diretamente a nossa natureza, mas também traz o nosso conteúdo interior, que nutre os nossos sentimentos. Sob essa forma, o tempo-ritmo permanece em nossa memória e pode ser utilizado para fins criadores (STANISLAVSKI, 2011, p. 266).

Segundo Grotowski (1971), o ritmo de um texto precisa ser descoberto, ou até mesmo decifrado. O ator precisa sentir o ritmo do texto que está trabalhando. Ritmo não é o mesmo que monotonia ou prosódia uniforme, mas sim pulsação, variação, mudança súbita. É preciso um ritmo que tenha consonâncias com as variações tônicas, um ritmo que não corte a lógica do texto. Para ele, o ator não deve abusar de muitas pausas, utilizando-as quando acrescentarem expressividade ao texto.

Quando utilizarem a fala, deem aos sons, sílabas, palavras, a extensão adequada, utilizem um ritmo nítido, as combinações particulares tonais, construam com suas frases períodos falados, regulem a relação rítmica entre as frases completas, entre o texto inteiro. Aprendam a contemplar uma acentuação, a articulação, o ritmo adequado às emoções lembradas e também observem a criação das imagens que elas trazem à tona (STANISLAVSKI, 2011).

O ritmo da emissão é um parâmetro íntimamente conectado à articulação. Ritmo é movimento, tensão e relaxamento, periodicidade, oposição. O ritmo da fala traduz a habilidade de fazer fluir o pensamento em palavras, e deve ser muito bem dosado. Um ritmo excessivamente rígido, regular e uniforme é artificial, mais próximo da máquina da natureza

---

<sup>49</sup> Os exercícios propostos por Grotowski estão detalhados em anexo.

humana, enquanto um ritmo extremamente irregular confunde o ouvinte e reduz a efetividade da comunicação (BEHLAU & ZIEMER, 1988).

A ausência de tonicidade dos órgãos articulatórios poderá acarretar ao ator dificuldades na transmissão de certas intenções internas de um personagem. Por exemplo, um estado de ansiedade e agitação tem como um dos parâmetros básicos para a transmissão desse conteúdo o andamento. Um andamento rápido requer do falante uma boa habilidade articulatória para que os pontos sejam construídos de forma rápida sem a perda do sinal sonoro (GONÇALVES, 2010).

Assim, também, quando se usa uma velocidade mais lenta de fala é preciso controle extremo dos articuladores. Esta imagem sonora dá a ideia de uma pessoa com dificuldade de organizar o pensamento, com lentidão em processar as ideias. Como a uma fala acelerada se remete a alguém cheio de ansiedades, tenso e ou com falta de tempo para expor a mensagem. A lentidão do tempo de emissão normalmente é associada a momentos de tristeza, onde o indivíduo se apresenta sem disposição para proferir a mensagem (BEHLAU & PONTES, 2001).

Stanislavski (2011) apresenta um novo aspecto do efeito do tempo-ritmo sobre a emoção e da emoção sobre o tempo-ritmo. Segundo ele, o toque, puro e simples, do tempo-ritmo era suficientemente o bastante para estimular as recordações afetivas, os sentimentos e experiências. Da mesma forma, só que em potência maior que um simples tamborilar do tempo-ritmo, podia causar toda essa experiência dos sentidos. Com muito mais potência e facilidade podemos obter esse efeito por meio dos sons de uma voz, do tempo-ritmo das letras, sílabas, palavras e das suas conotações. “Mesmo quando não entendemos o significado das palavras, seus sons nos afetam por meio de seus tempos-ritmos (2011, p. 267)”.

Para trabalhar sobre o ritmo, experimentem um texto curto com a utilização de um metrônomo, variando para mais e para menos a velocidade de seu pulso. Testem também a combinação de frases com intervalos rítmicos de ação silenciosa. Em todas essas variações de experiência um estado interior é construído. Isso nos mostra que o tempo-ritmo, criado mecanicamente ou não, atua sobre a nossa vida, nossos sentimentos e nossas experiências interiores (STANISLAVSKI, 2011).

O que descobrimos sobre o tempo-ritmo dá-nos a convicção de que se trata do aliado e adjunto mais íntimo dos sentimentos porque frequentemente ele surge como um estímulo direto, imediato ou, então, algumas vezes, quase mecânico,

da memória afetiva e, por conseguinte da experiência mais profundamente interior (STANISLAVSKI, 2011, p. 321).

Isso nos leva à conclusão de que o tempo-ritmo é um meio direto, imediato, de estimular nossas forças interiores. O efeito sobre nossa mente é obtido pelo processamento das palavras no espaço, despertando nossa consideração sobre o ato. Nossa vontade é afetada diretamente por essa linha de ação produzida pela voz. “Nossos sentimentos são trabalhados diretamente pelo tempo-ritmo. Esta é uma aquisição de importância total para a nossa psicotécnica” (*idem*, p. 323).

Assim, devemos conjugar as variações de cada um desses mecanismos (Respiração, Articulação, Ressonância, Intensidade) para alcançarmos maior potência afetiva. Com a experimentação, observação e apoio teórico construímos outras possibilidades. Ao trabalhar com um texto, vamos tentar jogar com variações de respiração, intensidade, frequência, explorar as cavidades de ressonâncias e a articulação. Iremos descobrir situações diferentes que provocarão diversas reações. Podemos jogar com a variação dos sentimentos também. Por exemplo, dizemos o texto como se os acontecimentos que estamos narrando nos fizessem ficar tristes, ou com ódio, ou como se a coisa fosse engraçada. Devemos ir testando as combinações e observando seus resultados sonoros, corporais e afetivos. Assim, pela ação conjunta dos recursos vocais, poderemos colocar em prática a voz em toda a sua potência de ação sobre os ouvintes, servindo de aliada para a catalisação dos afetos que quisermos testar, transformando e atingindo o espectador.

### 2.1.5. Audição

*Os ouvidos [...] [...] se comovem pelo impacto do mundo que se apresenta.*

*Quando ouvimos um som “externo”, ele se faz “interno”, existindo em nossa consciência, a partir de quando o percebemos. Ele existe simultaneamente fora e dentro da consciência (OBICI, 2008, p. 28).*

Entrar nas questões da linguagem sonora aplicada a outras linguagens é de fato falar sobre a recepção. É impossível eliminar o receptor dos processos e efeitos que o discurso sonoro desperta. Quando se pensa o sonoro, a experiência de recepção é inseparável do processo de criação e ou experimentação. Para falar bem, é preciso ouvir e ter uma escuta bem desenvolvida,

pois a audição e a fala caminham lado a lado no processo comunicativo. A ação vocal se inicia a partir da ação da escuta (NOGUEIRA, 2010).

A linguagem sonora atravessa diferentes linguagens. Atravessa porque é de sua substância uma certa imaterialidade. É do seu domínio o ar e o pensamento. Pelo ar, seu meio físico, ela se propaga; e pela mente, sua existência simbólica, ela se traduz. Falar da linguagem sonora aplicada a outras linguagens é falar, necessariamente, em recepção. Não é possível excluir o receptor do processo de reflexão sobre a existência e os efeitos que o discurso sonoro provoca (TRAGTENBERG, 2008, p. 173).

A todo tempo nossa audição é afetada por estímulos sonoros. A audição é o primeiro sentido pelo qual interagimos com o mundo. Antes mesmo de nascer, o bebê já se conecta com o mundo exterior através dos sons. Ele é capaz de escutar e reconhecer a voz de sua mãe e de outras pessoas que cercam o seu universo. Após o nascimento, visto que os olhos demoram um pouco a encontrar foco, a audição serve como guia de nossas pequenas ações. É possível fechar os olhos quando não se quer ver alguma coisa, mas é impossível fechar os ouvidos quando não se quer ouvir (VARGENS, 2013).

O processo auditivo deve ser capaz de possuir algumas habilidades que nos auxiliam ao longo da vida e que são primordiais ao trabalho de voz para o ator. A primeira é a habilidade de detecção auditiva, que permite a detecção e identificação da presença do estímulo sonoro. Também a sensação sonora, que é a habilidade responsável pelo julgamento a respeito das características do som, ou seja, se é grave ou agudo (sensação de frequência - pitch), alto ou baixo (sensação de intensidade - loudness). A discriminação sonora, que se refere à habilidade de perceber diferenças mínimas do som, e a compreensão auditiva, que é a habilidade de atribuir significado à informação sonora que somos capazes de captar. Outro fator é a atenção auditiva, referente à habilidade de selecionar um estímulo auditivo principal, dentre outros estímulos no ambiente. E outro fator importante para o trabalho é o da memória auditiva que nos torna capazes de armazenar as informações auditivas de tal forma que, posteriormente, tais informações possam ser recuperadas, associadas ao contexto em que foram utilizadas e até mesmo reproduzidas por nós (TOSIM, 2009).

Entretanto, se pararmos para pensar, essas nossas habilidades podem estar sendo mascaradas pelo intenso mundo contemporâneo.

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto



os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFER, 1991).

Desde o século XIX, uma grande transformação vem ocorrendo no ambiente acústico de todo o mundo. A industrialização e a urbanização modificaram de forma significativa os sons do cotidiano, principalmente nas grandes cidades, onde se intensificam a aproximação entre as máquinas e o homem, assim como a grande concentração de pessoas que começaram a habitar os mesmos ambientes. Essas aproximações – homens e máquinas, homens e homens – “geram uma trama singular que influencia diretamente a forma como percebemos e nos relacionamos no mundo” (OBICI, 2008, p. 21).

A escuta, do nosso ponto de vista, se apresenta cada vez mais confinada. Antes de se propor como uma possibilidade de investigação e descoberta do sonoro, ela se encontra numa trincheira sônica que se impõe aos ouvidos. Está arregimentada pela busca de se tornar tanto propriedade de uma cultura que se apropria, mais e mais, daquilo que preexiste, seja da condição da vida à própria condição da escuta, seja do consumo dos falantes portáteis (celulares, mp3 players) até o consumo de zonas de conforto aos ouvidos. Nossa dimensão sensível parece cada vez mais pressuposta, pré-configurada, enquadrada, pré-estruturada, familiarizada pelas condições dadas pelos diversos fluxos sonoros que se apresentam insistentemente. Os territórios sonoros hoje nos têm privado de uma série de precondições para a vida. Um cerceamento da possibilidade de nos afetar pelos sons. A escuta também precisa ser inventada com outro tipo de função e outras atribuições. É preciso inventar e criar a potência do sensível de nossos ouvidos, assim como de um pensamento acerca do sonoro, para enfrentar o caos que se apresenta. Caso contrário, podemos esperar que, cada vez mais, viveremos em regimes de aprisionamento monitorado, labirintos e cadeados sonoros que mantêm nossa matéria sensível, subjetividade e vida sob esse aspecto (OBICI, 2008, p. 36).

Ouvir e escutar são habilidades completamente diferentes. A escuta torna o ato de ouvir um processo mais profundo, envolvendo o sujeito por completo. Por exemplo, quando se escuta um som vocal, o indivíduo produtor desse som se cria à frente de quem ouve. Mesmo que não se saiba quem está falando, uma imagem será formada em sua mente, projetando as mais diversificadas sensações pela simples ação de escutar a voz. Biologicamente, a maioria dos seres humanos nasce ouvindo e desenvolve habilidades auditivas como a localização da fonte sonora, discriminação, memória e reconhecimento. Entretanto, pode-se melhorar vários processos auditivos promovendo uma reorganização do substrato neural auditivo. Mesmo sendo um processo muitas vezes natural em nossas vidas, o treinamento de todas essas habilidades auditivas para o reconhecimento dos aspectos físicos e não físicos da voz é um importante recurso que precisa ser desenvolvido e dilatado no ator (NOGUEIRA, 2010). O comportamento

auditivo, de modo geral deve ser considerado como um comportamento capaz de ser aprendido e, como tal, é influenciado não apenas pelas condições biológicas (integridade dos órgãos responsáveis pela audição), mas também pelos estímulos com os quais convivemos (TOSIM, 2009).

Pela captação auditiva somos capazes de nos despertar aos mais diversos estados afetivos. A escuta se atenta aos parâmetros sonoros, que carregam diversos signos e evidenciam as suas sutilezas intrínsecas. O mecanismo de fala caminha lado a lado com a audição. Para saber falar é preciso ouvir, escutar e decodificar o sinal sonoro. Aprendemos a falar porque temos a capacidade de ouvir e reproduzir o que capitamos pela audição.

Segundo Almeida & Lignelli,

A escuta de sonoridades díspares em contextos humanos e cósmicos, como sons do reino animal, os sons das línguas e dialetos mundo afora, sons vocais de crianças em fases que antecedem a apreensão de uma língua, liturgias estranhas em diversos contextos mítico-religiosos, referências da poesia e da música, sons da morte de uma estrela, de uma imensa geleira trincando e tudo aquilo que, por meio do som, venha a tornar possível o contágio de uma vocalidade para a cena, também faz parte das práticas que presumem uma voz desarrazoada (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 18).

O *feedback* auditivo tem total influência sobre os parâmetros da voz, ele é o principal guia nos ajustes sonoros e sua ausência distorceria todo o padrão vocal. O treinamento auditivo permite a identificação dos mais variados padrões da fonação, possibilita a identificação dos aspectos da voz, que envolvem cada tipo de emissão, e auxiliam em sua reprodução. O ator, com essa escuta desenvolvida, poderá “desenhar” as mais diversas curvas sonoras com sua própria voz. Dessa forma, a ausência de atenção auditiva afeta diretamente a forma de falar e todos os ajustes vocais. Se houver pouca atenção auditiva, conseqüentemente se terá baixa possibilidade na música da fala (NOGUEIRA, 2010).

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 (NOGUEIRA, 2010).

Para melhorar nossa habilidade de percepção sonora do mundo que nos cerca, Schafer (1991) propõe uma “limpeza dos ouvidos” (p. 67) para a ampliação da percepção do ambiente.

Assim, antes de qualquer coisa, precisamos escutar o silêncio. O silêncio é cada vez mais valioso, pois a cada dia que passa o perdemos em maior escala para diversos tipos de ruídos, como os sons industriais, carros, rádios transmissores etc. O “silêncio é uma caixa de possibilidades. Tudo pode acontecer para quebrá-lo” (p.71). Precisamos encontrar o silêncio e depois começar a mapear o ambiente sonoro percebendo o maior número possível de sons.

O homem gosta de fazer sons e rodear-se com eles. Silêncio é resultado da rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida. Não há nada tão sublime ou atormentador em música como o silêncio. O último silêncio é a morte (SCHAFER, 1991, p. 71).

Aparada por esse pensamento, Nogueira (2010) propõe que se faça um treinamento a partir do reconhecimento dos parâmetros da voz e fala. Para identificarmos as características dos diversos padrões fonatórios é necessário 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.

Outro bom exemplo desse mecanismo, aplicado à prática do ator, é o treinamento realizado nos processos criativos de Bob Wilson. Seus atores, frequentemente, eram convidados à atividade da escuta, colocando-os sob máxima atenção para com os sons que os cercavam. A ordem era relaxar e ouvir. Toda a atenção era dada à escuta, aprimorando a capacidade de distinção dos sinais sonoros mais sutis e em seguida os atores poderiam reproduzir alguns sons, mas sempre atentos aos ouvidos. Tal atividade tinha o objetivo de criar uma paisagem sonora condizente com a paisagem visual que era proposta (GALIZIA, 2011).

Podemos experimentar, também, emitir seu próprio nome. Repita-o por muitas vezes até que seu sentido seja deslocado da palavra e, então, perca a sua identidade. Agora, que ele não existe mais de forma semântica e é apenas um som que se projeta a sua frente, examine-o de forma completa com os ouvidos, identificando cada traço que o caracteriza. Podemos fazer com outras palavras e treinar o ouvido para identificar os parâmetros que formam esses sons. (SCHAFER, 1991).

### 3. DEIXE-ME CONTA R - O RELATO DE UMA EXPERIMENTAÇÃO

*“O hábito e o medo geralmente diminuem a capacidade de exploração física e vocal dos atores... lidar com o texto da peça de forma não-psicológica, abre novas e ricas oportunidades no trabalho da cena” (Anna Bogart)*

A prática desenvolvida a partir daqui busca um saber provindo da experiência, como pensado por Larrosa (2002) quando propõe que exploremos outra possibilidade para o aprendizado, pensando a educação a partir do par experiência e sentido. É preciso experimentar as sensações vocais e suas potencialidades, pois ela é uma manifestação viva, é matéria física, única e individual, sendo assim, é necessário para um melhor entendimento que isso se desenvolva também na prática. Pois “como poesia, a voz é simbologia, é música, é impressão, é sensação, é sentimento, é emoção, é, portanto, relação intercorporal entre o atuante e o público” (ALEIXO, 2005).

Como vimos anteriormente, segundo Larrosa (2002), para viver a experiência, para darmos a possibilidade de que algo nos aconteça e que não somente passe por nós sem um efeito, é preciso parar:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24).

Durante a pesquisa, tive a oportunidade de desenvolver e vivenciar algumas experiências, consegui me tornar, por alguns momentos, um “sujeito da experiência”<sup>50</sup> focado nessa voz que catalisa os afetos pessoais e interpessoais. Uma voz que se desvia de seus padrões coadjuvantes e ganha função significativa e performática na atuação cênica e no jogo com as

---

<sup>50</sup> Segundo Larrosa (2002, p. 24), o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. Seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.

palavras. Dentro da instituição (UFF) experimentei diversas práticas vocais com o Programa de Estudos em Teatro Performativo da UFF, coordenado pela Prof. Dra. Martha de Mello Ribeiro e com alunos da graduação em Artes, como estágio de docência também na Universidade Federal Fluminense. Trabalhei também com os alunos da Escola de Teatro Leonardo Alves a experiência de uma voz performática e potente em seu sentido de afecção. Mas o que irei relatar aqui é uma das experiências de trabalho vocal que essa dissertação tem por interesse. Na construção de uma microcena realizada com a parceria da atriz e estudante de teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Manuela Hashimoto e com o ator e estudante de cinema da Puc-Rio, Caio Scot, experimentamos algumas dessas ferramentas vocais para a construção do afeto.

Com as inquietações que me norteavam e fundamentado por diversos autores, parti para esse trabalho/experimentação. O desejo era construir uma cena para ser ouvida, mais que para ser vista, onde as sonoridades da voz fossem potência de ação para os corpos ouvintes. Uma cena em que as imagens fossem formadas pelos ouvidos atentos e que os sinais sonoros da voz servissem para tocar de forma sensorial o espectador, como se proporcionasse uma experiência tátil sobre eles.

### **3.1. Explorando As (Minhas) Cidades Invisíveis**

Os textos que inspiraram a construção dessa dramaturgia cênica partiram da obra *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino<sup>51</sup>. Não seria a primeira vez que seus escritos serviriam de base para minha prática cênica. Quando encerrei meus estudos na Escola Estadual de Teatro Martins Pena usamos um de seus livros para a montagem final de nosso espetáculo. Talvez, por trabalhar com uma escrita “fantástica” é que Calvino ganhe tanto o meu interesse por seus textos. O livro conta a história do viajante Marco Polo, que descreve para Kublai Khan as incontáveis cidades do império do conquistador mongol. As cidades, pelas narrativas de Marco Polo, deixam de ser um conceito geográfico e se tornam o símbolo complexo e inesgotável da existência humana.

Tal como Scherazade, que conta, noite após noite, mil e uma histórias ao sultão, em *As Cidades Invisíveis*, o famoso viajante veneziano Marco Polo descreve para Kublai Khan, a quem serviu durante muitos anos, as incontáveis cidades do imenso império do conquistador mongol. E o que surge ao longo do livro é uma geografia fantástica, onde a vertigem do detalhe leva à mais

---

<sup>51</sup>Italo Calvino foi um dos mais importantes escritores europeus do século XX. Nascido em Cuba, de pais italianos, retornou à Itália logo após o seu nascimento. Calvino possui mais de 20 livros publicados.

abrangente simbologia, onde a rapidez e concisão do estilo é acompanhada do tom encantatório próprio das fábulas e contos populares (CALVINO, 1990).

Marco Polo, recém-chegado e desconhecendo os domínios da língua de Khan, só conseguia manifestar seus relatos retirando objetos de sua mala – tambores, peixes, colares –, gesticulando, reproduzindo saltos e gritos de maravilha ou horror, ou até mesmo imitando os animais que via. Não é possível dizer que Kublai Khan acreditava em tudo, mas o fato é que ele ouvia atentamente e com curiosidade tudo que o jovem Marco Polo lhe contava (CALVINO, 1990).

A análise da obra *As Cidades Invisíveis* nos coloca diante da dificuldade de defini-la em termos de gênero. Não é possível afirmar de forma categórica que o livro se trata de um romance, como também é difícil dizer que os pequenos textos são contos ou fábulas. Talvez seja, melhor dizendo, um pouco disso tudo. Até mesmo Calvino, ao tentar definir o livro, diz que é uma obra no limiar entre o apólogo<sup>52</sup> e o pequeno poema. (RIBAS, online). Esse lugar híbrido em gêneros nos possibilitou uma maior liberdade de criação e manipulação vocal. A forma com que Calvino coloca suas palavras no papel, com suas metáforas e subjetividade, nos possibilitou diversas possibilidades de transformá-las em som. Isso talvez porque o livro seja também um reflexo de uma linguagem contemporânea, onde as possibilidades de gêneros literários se misturam formando uma nova escrita.

A escrita de *As Cidades Invisíveis* se inclina para o que se convencionou chamar de pós-moderno, onde, dizem os teóricos, as obras não formam um corpo uniforme, pautadas por um único direcionamento estilístico. Essas obras possuem como característica a subversão dos gêneros e formas literárias, abusando do entrelaçamento de gêneros distintos. (RIBAS, online). Assim, *As Cidades Invisíveis* se apresenta como uma obra “movente”, cujo as imagens produzidas são suspensas no ar e desaparecem para ganhar novas formas. Uma tessitura textual para além dos limites da razão que, ao ser analisada, abre possibilidades expressivas e imaginativas (RAMALHO, 2011).

Nesta rede de textos curtos, cada página é uma surpresa – e com frequência cada surpresa traz, embutida dentro dela, uma outra surpresa, tal como certas cidades comportam outra dentro de seus muros. Os lugares que Marco Polo descreve sofrem as refrações da memória, as duplicidades do espelho, as insaciabilidades do desejo. Em uma palavra, são ambíguos, apresentam sempre uma dupla face, que pode se reduplicar ao infinito. (CALVINO, 1990).

---

<sup>52</sup>Narrativa em prosa ou verso, que encerra uma lição moral, e em que figuram seres inanimados, imaginariamente dotados de palavra.

Conto isso para apresentar *As Cidades Invisíveis*, mas, de tudo, o que importa ao nosso trabalho é que sua escrita serviu como base para uma nova dramaturgia, onde a voz foi experimentada de diversas formas. Além das *Cidades* de Calvino exploramos nossas próprias cidades invisíveis. Com o exercício da palavra estimulados por elementos sensoriais (olfato, paladar, tato) nos colocamos, a partir das memórias, a desvendar e a revelar as nossas próprias cidades. Assim poderíamos ter, também, um material de auto referência para o trabalho criativo.

Utilizamos diferentes cheiros para promover, de forma sensorial, as nossas memórias, com o objetivo também de observar como nossa voz se afeta pelo nosso emocional. Começamos uma atividade de contação de histórias a partir das memórias estimuladas pelo sentido do olfato. Cada cheiro era capaz de despertar lembranças que ganhavam forma e colorido expressados sonoramente por nossas vozes.

“O sentido do olfato gera o surgimento de padrões mentais esquecidos, estimula conexões entre referências e desperta experiências retiradas e remotas que de alguma forma deixaram impressões do passado” (BARBEITOS, online)<sup>53</sup>.

De olhos fechados, ouvidos atentos e estimulados pelo olfato, começamos, um por vez, a narrar lembranças que se despertavam em nossas memórias, podendo notar o colorido vocal alterado por cada estado emocional evocado pelas lembranças e ao mesmo tempo construir novas arquiteturas em nossas cidades individuais. Também pelo paladar é possível degustar os diferentes alimentos e relembrar momentos que os sabores retomam a nossa mente. Assim, utilizando das nossas próprias memórias, fomos escrevendo outras histórias que logo se juntariam às de Calvino para a experiência da cena.

Dentre as memórias relembradas, resalto os fragmentos que foram usados para a dramaturgia cênica:

*Memória 1: “Isso me lembra minha avó, a época em que eu ia para Teresópolis passar férias. Eu gostava de estar lá, mas às vezes eu tinha um pouco de medo, principalmente se tivesse que ficar sozinha, porque uma vez sofremos um assalto e meu pai foi feito de refém. Mas, à noite, minha avó fazia chá para mim. Era chá de morango. Eu gostava do chá de morango da minha avó e isso me deixava calma. A presença dela me trazia segurança. Era bom estar com ela e parecia que aquilo ia durar para sempre. Era como se o tempo demorasse a passar. E era bom.”*

---

<sup>53</sup> Fragmento extraído do artigo “Percepção do Olfato: Folhas Que Não Guardei” de BARBEITOS, C.L.P. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ledna.pdf> Acessado em 28 de Março de 2015.



*Memória 2: “Isso tem cheiro de Vick, me lembro de minha bisavó. Ela tinha cheiro de Vick, ela usava Vick para tudo. Machucou? Passa Vick. Está resfriado? Passa Vick. Era engraçado. Qualquer coisa que acontecia ela tirava uma latinha do sutiã. Mas eu não deixava ela passar em mim não. Não gostava.”*

*Memória 3: “me vem à cabeça a época quando eu morava no interior. Quando a gente tomava banho de piscina no final da tarde e as folhas de eucalipto caíam perto da borda. Foi lá que aprendi a nadar, meio forçado. Uma vez, bem pequeno, me jogaram na piscina e tive que nadar. Perto da piscina tinha uma estrada e um morro. Tinha muito mato e alguns bichos – vaca, cavalo, pássaros. Sinto falta dessa época, das relações, da tranquilidade e das poucas responsabilidades de ser criança.”*

No relato da “memória 1” e “memória 2”, em observação empírica, foi possível perceber que a voz possuía um registro médio/agudo, rico em variações de tons ao falar. Uma fala com bastante colorido que demonstrava certa satisfação ao rememorar as imagens vivenciadas no passado. Já da “memória 3” é possível destacar uma voz, também de registro médio/agudo, porém com menor variação de colorido tonal, como se o narrador buscasse um controle maior das emoções. Além disso, a intensidade utilizada é baixa, demonstrando, talvez, certa timidez ao relatar as memórias. Essas variações vocais, de estados mais alegres, são interessantes para construir em cena afecções e afetos de mesma potência.



*Figuras 2 e 3 – Exercícios de estimulação pelos sentidos.*

Não só as memórias que serviram para a construção da presente dramaturgia experimental, mas também a observação dos parâmetros vocais, ao relatar cada memória, são importantes como parte da experimentação vocal. Esta observação faz parte do processo de



percepção e consciência dos recursos vocais e de como a voz se comporta numa narrativa espontaneamente, que é completamente diferente de quando narramos um fato de forma consciente, planejando o discurso que será dito. A narrativa espontânea reflete, de forma crível, os estados da alma.

### 3.1.1. Consciência das Capacidades Vocais

No treinamento prático é importante despertar a musculatura e dar maior resistência as estruturas que participarão ativamente do trabalho vocal. Começamos com alguns exercícios de resistência vocal, o trabalho de firmeza vocal, onde os participantes utilizaram de uma combinação de corpo e voz: emitir o som de /a/ sentados, com os pés fora do chão e braços esticados paralelamente ao chão e também, em prancha abdominal, emitindo o som de /i/, todos emitidos em uma região de conforto e focando a energia na região abdominal. Após, para uma melhor compreensão e percepção do controle de emissão, praticaram diferentes deslocamentos pela sala, em posições extracotidianas e explorando diferentes planos, onde o objetivo era manter a qualidade e estabilidade da emissão.



*Quadro 2 – Exercícios para resistência vocal.*

O próximo passo, no processo prático, foi aumentar a conscientização das capacidades vocais individuais. O reconhecimento dos sons que somos capazes de produzir, as variações e coloridos que, muitas vezes, utilizamos e não temos consciência. Esse trabalho permite explorar o potencial vocal e favorece o uso da voz em cena.

A partir dos dados investigados, nos colocamos a experimentar as possibilidades da voz. Respiração, ressonâncias, frequências e intensidades diferentes foram exploradas de diversas formas, como citadas no capítulo dois. O objetivo era identificar as capacidades vocais de cada

um e permitir a investigação de novas possibilidades a partir da escuta aguçada de outros sons. Para explorar essa dinâmica, é mais interessante utilizar o texto sem conteúdo semântico, pois assim não corremos o risco de cair na utilização viciada de nossa pronúncia.



*Quadro 3 – Exercícios para experimentar os parâmetros vocais.*

Nas respectivas figuras é possível ver o trabalho em dupla, onde os atores exploram seus parâmetros vocais. Um ator, respondendo aos comandos, se coloca a dizer o texto seguindo as orientações propostas pelo outro ator. O ator deve lançar a voz de acordo a posição da mão do outro ator no espaço. Por exemplo: a figura A – mão perto e alta – voz com menos energia e em tons agudos; a figura B – distante e alta – voz com mais energia e em tons agudos; C – mão próxima em plano médio – voz em tons médios e com pouca energia; já nas figuras D, E e F é possível ver a atriz com um movimento circular com as mãos, ditando também o ritmo. Por exemplo: Figura D – movimento circular com as mãos, plano alto e próximo ao outro ator – ritmo ditado pela atriz em tons agudos com pouca energia; figura E – movimento circular com as mãos, plano baixo e distante do outro ator – ritmo, tons graves e com mais energia de emissão; e a figura F - movimento circular com as mãos, plano médio, nem tão distante do outro ator – ritmo ditado, intensidade média e tons médios. Assim diversas combinações podem ser utilizadas para que se experimente as variações e coloridos da voz.

### 3.1.2. [DES]Construindo a Língua

Pense numa voz cuja instabilidade partilhe aspectos mais ruidosos, amorais, ininteligíveis, uma voz que seja simplesmente matéria sonora, que ao se transformar em uma voz performática, na condição de produção do desejo, tenha um grande potencial mutável em relação à linguagem. Trata-se das potencialidades de uma voz fronteira, de estranhezas peculiares, uma voz glossolálica. (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016). A desconstrução da língua nos possibilita um universo de sonoridades e expressividades. Aproveitando a experiência glossolálica de Artaud, nos colocamos a testar as possibilidades sonoras das palavras no texto de Calvino. *A Cidade e o Desejo 1* serviu como base para a fragmentação. Reinventamos, sonoramente, cada palavra e observamos seus reflexos e sensações auditivas e corporais. A transcrição, aplicada à dramaturgia cênica, é referente ao seguinte fragmento, presente na página treze:

*“Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã; muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco, em todos os lugares ali em torno rodas giravam e desfaldavam-se escritas coloridas. Antes disso, não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas. Aquela manhã em Doroteia senti que não havia bem que não pudesse esperar da vida. Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas entradas que naquela manhã se abriram para mim em Doroteia”.*

Rescrevemos e experimentamos as possibilidades sonoras desse fragmento de diferentes formas até que chegamos ao seguinte resultado:

*Eguchie uqai an manhi vunjendute, amu nhama; atium gnete nhaviamac enpardiamet salep saur me çodireã oa ercodam, sa serelhum tminha nislod nedtes e lhovama son lhoso, rêts dassoldo vocatam raclim nmu lapco, em sotdo so ragules ial me ronto doras vigaram e dalfresvamdase cristase lirodasco. Setan sidos ãon nhecocai naad méla od sedotre e ads raslhit sad varacanas. Laquea nhãma me tedoriao nitse euq onã vahia meb euq onã duspuse pareras ad diav. Son sona gunitesse uesm solho talrovam a toncarlemp sa xeentoses od tresedo e as lhastris sad varacanas; asm aroga ise euq tsaé é sanepa aum sad timuas sadretan euq qaluena nhãma es irbraam raap mim me reiadoto.*



*Figura 4 – Reescrevendo as possibilidades sonoras das palavras.*

Utilizamos a construção a cima para testar as diferentes possibilidades da voz. Graves, agudos, forte, fraco, rápido, lento, monótono, com exageradas variações de tonalidades, sussurrados, cantados etc. Os sons, a forma como ajustamos os parâmetros e como o colorido era realizado é que preenchia de significado tais palavras. O vazio se preenchia pela experiência do som no espaço. A experimentação dessa desconstrução constrói novas formas imagéticas, novas possibilidades do som, novas experiências afetivas.

Segundo Almeida & Lignelli (2016):

Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal, no entanto, ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade: cantos litúrgicos, fórmulas ocultistas, línguas inventadas, vaticínios oraculares, vozes de possessão, discursos ininteligíveis, jogos teatrais, transgressão linguística, ruídos de vozes (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 75).

Aqui, é preciso reafirmar aquela máxima de que a voz depende diretamente da audição. Essa é uma experiência que requer uma entrega da escuta. As desconstruções da língua, como as glossolalias artaudianas, trazem uma experiência de estranhamento, especialmente quando se escuta o seu próprio som, que se produz na busca por de terrenos desconhecidos. “Um lugar escuso da voz, amoral, sombrio, ridículo, ruidoso. Escutar, dessa forma, é ser poroso às vicissitudes de qualquer voz, por mais bruta que ela pareça ser, por mais ininteligível, por mais inaudível que seja” (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 87).

Assim, a partir das leituras do texto de Calvino, das nossas cidades interiores e das experimentações das possibilidades da voz, começou a surgir, então, a microcena que chamamos de “Deixe-me Contar”. Uma mistura de diálogos e narrativas que exploram diferentes potencialidades vocais. Através de exercícios e experimentação a cena foi escrita. Queríamos construir com a cena dois polos afetivos. A cena se inicia, portanto, com recursos vocais que possibilitam uma construção de afetos tristes (registros graves, lentos, com pouca modulação de tons), que diminuem a potência de agir do corpo afetado.

Segue um fragmento da primeira parte do texto em que experimentamos tais registros vocais.

**UMA VOZ (1)**

*(Sussurrando, com bastante aspereza e estrangulada)*

Não conseguia entender como minha presença incomodava mais que os leprosos caídos nos cantos das ruas. Com tantos olhares, às vezes eu desejava ser invisível, tanto quanto eles.

**UMA VOZ (2)**

*(Voz áspera e metalizada)*

Em sotdo so ragules!

**UMA VOZ (1)**

Parei. Senti um frio subindo pela espinha com o medo e constatação de que era a mim que aquela voz se dirigia.

**UMA VOZ (2)**

*(Voz áspera, metalizada e com mais energia)*

Em sotdo so ragules!

*(Respiração: Inspiração/expiração. Aqui é possível experimentar o pulso, ritmo e o som da respiração em conjunto)*

**UMA VOZ (1)**

Eu sentia a presença daquela pessoa bem mais perto.

**UMA VOZ (2)**

ial me ronto doras vigaram e dalfresvamdase cristase lirodasco.

*(As vozes se sobrepõem)*

**UMA VOZ (2)**

A última vez que senti um frio paralisante feito esse, foi quando levei meu avô para a cidade em que ele mora agora. Uma cidade coberta por terra, onde as pequenas casas são feitas de argila e seus telhados compostos por camadas rochosas. Uma cidade em que a única função que seus habitantes possuem é a do descanso. A diferença daqui para lá é que lá não se via muita gente caminhando pelas ruas como se vê por aqui, os que caminhavam, certamente não moravam lá. Meu avô, também, não queria mais caminhar, parecia que seu único desejo era entrar em sua casa e descansar. Quando ele entrou, sem se despedir corri e coleí o ouvido no teto de sua casa para tentar ouvir pelo menos alguma porta bater, mas o silêncio me deixou frio, paralisado e com a certeza de que não poderia mais visitá-lo.

### UMA VOZ FALA (1)

Setan sidos ãon nhecocai naad méla od sedotre e ads raslhit sad varacanas. Laquea nhãma me tedoriao nitse euq onã vahia meb euq onã duspuse pareras ad diav. Son sona gunitesse uesm solho talrovam a toncarlemp sa xeentoses od tresedo e as lhastris sad varacanas; asm aroga ise euq tsae é sanepa aum sad timuas sadretan euq qaluena nhãma es irbraam raap mim me reiadoto.

(Respiração: *Inspiração/expiração*)



Figura 5, 6 e 7 – Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos tristes.

Ao longo, a curva dramática passa a explorar estruturas vocais que mobilizam afetos alegres (registros agudos, maior colorido vocal, variação de ritmos etc), que possibilitam o

aumento da potência de agir do corpo afetado. O fragmento que segue apresenta a parte da cena onde se experimentou tais recursos.

**UMA VOZ (2)**

*(Registro agudo, com mais colorido vocal)*

Aqui, quando tudo está em calma se vê uma casa amarela de teto vermelho escondida entre as árvores da serra. Uma rocha reside no meio do jardim de orquídeas e, da abertura na porta da cozinha, é possível ver saindo uma fumaça quase transparente que defuma os lugares por onde passa com cheiro de camomila. Há quem diga que é daí que vem esse estado de calma absoluta que se instaura em qualquer um que se aproxime.

**UMA VOZ (1)**

*(Registro mais agudo, sopro e frágil)*

Ei, odtu atse lamac.

**UMA VOZ (1)**

*(Com calma, ritmo e tom médio)*

Eu sei. Agora eu sei.

**UMA VOZ (2)**

*(Modulações de ritmo, intensidade e frequência)*

Quando se entra na casa, senhoras idosas oferecem chá de morango com muito açúcar e um lugar a mesa. Nesse lugar, é possível voltar ao momento da vida no qual os instantes são eternos. Não consigo ver o motivo de explicar o que eu senti ao chegar lá. Você sentirá exatamente o mesmo quando visitar esse lugar.

**UMA VOZ (1)**

A música, o cheiro de morango, a conversa agradável.

**UMAS VOZ (2)**

Uma senhora que retira uma latinha de Vick do peito e te oferece para curar suas feridas.

**UMA VOZ (1)**

*(Estrangulada e aguda)*

Ritare amu Kciv?

**UMA VOZ (2)**

*(Ritmo acelerado e registro agudo)*

Em um instante, enfia a mão por entre o vestido florido e tira um potinho azul. Um elixir milagroso que carrega em seu sutiã para qualquer emergência. Sim, tem sempre uma senhora que usa Vick para tudo. Machucou? Passa Vick. Está resfriado? Passa Vick.





*Figura 8, 9 e 10 – Experimentação da voz na dramaturgia da cena. Afetos alegres.*

Tal experimentação nos possibilitou entender o movimento dos mecanismos vocais associados ao movimento afetivo. Todo o processo recorreu aos dados investigados no primeiro e no segundo capítulo, principalmente no que diz respeito aos exercícios vocais. Em cena, a potência da voz se manifestou como uma força de ação. Ouvir o outro influenciava diretamente em meu estado e me fazia jogar com a voz, de acordo com o estado evocado. Mas, em cada um que experimentava a cena, por mais que o estado motivado, em determinado momento, fosse o mesmo para todos, ele variava de acordo com a disponibilidade de cada corpo para cada vez que a cena era repassada.

A entrega ao jogo, a abertura para a possibilidade de afetar e ser afetado auxiliam a construção vocal, como a construção da voz é ferramenta de afecção. O treinamento e a experimentação ajudam a entender essa questão. Buscando suas possibilidades de vibração e potência, libertando o trabalho vocal das amarras condicionadas por vícios pessoais e impostos por longos anos, conseguimos explorar a voz, a palavra e o texto de muitas outras formas. A experimentação fez com que os atores explorassem o texto em amplas possibilidades de ação. Fragmentaram palavras, cantaram frases sobre melodias, alongaram e encurtaram vogais, modularam frequência e intensidade, conectaram o som aos ouvidos.



## 4. CONCLUSÃO

A emancipação do ator e dos outros elementos do teatro fizeram com que a voz ganhasse novas funções performáticas, sendo catalisadora de afetos no jogo cênico. É possível pensar que, em meio a essa autonomia artística, a voz, como elemento sonoro do texto articulado, também tenha recebido certa independência no processo cênico. A cena contemporânea permite que a voz seja mais independente, que se torne um corpo sonoro performático, deixando de ser apenas um complemento da semântica do texto teatral. A voz como corpo sonoro na ação dramática, que está entre espectadores e atores, possibilita a experiência de diferentes encontros. Com isso, o performer/ator é capaz de explorar as diversas potências de sua voz, nessa relação, para produzir afetos variados.

Os afetos, diretamente coligados às experiências, são constituídos pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro, que diminuem ou aumentam a nossa força de agir. Com o auxílio teórico, essa potência afetiva da voz e as suas muitas possibilidades sonoras foram testadas de diferentes formas em minhas práticas. Os exercícios aplicados auxiliaram à consciência e o maior domínio dos parâmetros vocais, tornando o ator mais disponível e com mais ferramentas para a criação no jogo cênico, podendo utilizar desses recursos para a construção de diferentes estados afetivo no ouvinte. Em observação, foi possível perceber que quanto mais recursos os atores descobriam em suas vozes maior se tornava a gama vocal de afeto e afetação que eram experimentadas.

Percebeu-se isso quando, por exemplo, a colocação de registros vocais específicos de um determinado ator acabava se reverberando pelo corpo do outro, fazendo com que esse se afetasse e reagisse ao estímulo, ou mesmo quando esses registros acabavam me envolvendo enquanto observador da cena, alterando meu estado interior. É, como citado por Bergson (1999) quanto às condições em que se produzem as afecções e os afetos. Elas se intercalam entre os movimentos, às vezes movimentos internos, e os estímulos externos. Estímulos que contêm cada um a sua própria maneira de nos convidar à ação.

Dessa forma a voz e a palavra, pensadas a partir da ideia dos afetos, podem ser caracterizadas como um corpo sonoro capaz de comunicar alegrias e tristezas, aumentando ou diminuindo a potência de agir do ouvinte. Elas produzem sentidos, realidades, e funcionam como potência de ação. Na experiência da comunicação elas possuem o poder de alterar os estados da alma. A voz está conectada à dimensão física do corpo e se *corporifica* em forma de ondas sonoras. Ela se constrói como essa ideia de corpo, que afeta e se deixa afetar.

Enquanto preparador vocal, tinha completa consciência de que corpo e alma fazem a voz refletir no espaço toda uma plenitude de sentimentos, porém enquanto ator, experienciando essas percepções no corpo, o caminho foi maior do que o teorizado. É preciso estar completamente disponível e aberto à experiência vocal – tanto quem produz quanto quem ouve – para que a voz alcance toda sua potência de afecção. Os atores que experimentaram esses processos só começaram a alcançar uma resignificação vocal potente quando se desprenderam dos julgamentos e se colocaram de forma plena ao jogo. Enquanto existia a busca por uma lógica textual representativa mais a voz se distanciava de sua potência de afecção, diminuindo, de forma evidente, as possibilidades de utilização sonora.

É importante ressaltar, também, o mecanismo da audição para o processo de exploração vocal. É ela a responsável pela conexão entre o estímulo sonoro e o corpo, possibilitando que variadas emoções se despertem por meio desse sentido. A audição permite a identificação dos padrões da fonação, possibilitando o reconhecimento dos parâmetros vocais que envolvem cada tipo de emissão. A audição nos faz exercer variados níveis da memória pelo simples contato com o sinal sonoro. Em prática experimental, nos colocando ao exercício da escuta glossolalica, das ressonâncias, dos ruídos e das mais variadas formas de produção vocal, essas percepções ativaram nossas lembranças e, por elas, criamos imagens que conseqüentemente nos afetaram. É importante voltar a Bergson (1999) e lembrar que as percepções estão completamente impregnadas de lembranças, e uma lembrança não se torna presente a não ser pelo corpo com sua percepção. As lembranças auditivas, por exemplo, respondem às impressões sonoras e reforçam seu efeito pela simples ação de escutar.

Um outro fator de potência afetiva observado com os exercícios práticos foi a experiência de desconstrução e ruptura da língua, que nos possibilita uma experimentação ampliada dos recursos sonoros da voz e, conseqüentemente, construir, apenas pelo registro sonoro, diferentes afetos. Por não estarem preenchidas de significado - as “palavras sonoras” que foram formadas nesse jogo glossolalico - despertamos o imaginário e a capacidade de utilização de novos recursos sonoros em sua pronúncia. Tais produções causavam estranheza e deixavam o imaginário preencher de sentido os registros [des]construídos e sem semântica. Aparentemente, constato em experimentação que o esvaziamento semântico da língua cria uma conexão sensorial entre os parâmetros vocais e os estados da alma de quem ouve, ativando uma gama de imagens mentais e afetos. Entretanto, o grau de afecção depende, diretamente, da disponibilidade do corpo que ouve.

Assim, sem desejar criar um método específico para a voz do ator, esse trabalho teve por objetivo refletir e apresentar ferramentas para a experiência da potência afetiva da voz em

cena. Tornando o ator mais consciente de suas possibilidades vocais, sendo um criador na arte dos afetos.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, F. **A Dimensão Sensível da Voz e o Saber do Corpo**. Unicamp, Campinas SP 2005.

\_\_\_\_\_. **A Voz (do) Corpo: Memória e Sensibilidade**. Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.6. Florianópolis: UDESC / CEART, 2004.

\_\_\_\_\_. **Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator** – Cadernos da Pós-Graduação IA / UNICAMP – Ano 6, Volume 6 – No. 1, 2002.

ALMEIDA, G. R.; LIGNELLI, C. No Muralhar das Glossolalias em Artaud. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v 6, n. 1, p. 71-93, jan./abr. 2006.

ALVES, J. **O Conceito de Significado no Peri Hermeneias de Aristóteles**. Dissertação apresentada ao programa de pos-graduação em Filosofia da UFRS. Porto Alegre, 2012.

ARISTÓTELES. **Sobre a Alma**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, UED/INCM. 2010.

\_\_\_\_\_. **Da Interpretação**. Tradução José Veríssimo Teixeira da Mata. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

\_\_\_\_\_. **Política**. Tradução Mário da Gama Kury. Brasília. Editora Universidade de Brasília. 1985.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

AZEVEDO, A. B. de. **A arte dos afetos em Deleuze e Espinosa**. Disponível em: [http://www.alegrar.com.br/revista07/images/revista07/deleuze\\_spinoza\\_azevedo\\_alegrar7.pdp](http://www.alegrar.com.br/revista07/images/revista07/deleuze_spinoza_azevedo_alegrar7.pdp)

BEHLAU, M. S. ; ZIEMER, R. Psicodinâmica Vocal. In FERREIRA, L. P. **Trabalhando a Voz: Vários Enfoques em Fonoaudiologia**. 4. Ed. São Paulo: Summus, 1988. P. 71-88.

BEHLAU, M. S. ; PONTES, P. **Higiene Vocal: Cuidando da Voz**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. 61 p.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo. Brasiliense. 1987. p. 114-119.

BERGSON, H. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo. Martins Fontes. 1999.

BERNHARD, C. C. L. A Fonoaudiologia no Teatro. In FERREIRA, L. P. **Trabalhando a Voz: Vários Enfoques em Fonoaudiologia**. 4. ed. São Paulo: Summus, 1988. p. 50-53.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BEUTTENMÜLLER, M. G.; LAPORT, N. **Expressão Vocal e Expressão Corporal**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974. 132 p.

BITTENCOURT, R. L. de F. **Abaixo o dedo de Deus e os números redondos: performance surrealista e escritura do presente**. Revista Crítica Cultural, v. 3, n. 1, p. 1- 5, jan./jun. 2008.

COHEN, R. **Performance Como Linguagem**. 3. Ed. São Paulo. Perspectiva, 2011.

DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das letras, 2004. 352 p.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**, tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.

\_\_\_\_\_ **Francis Bacon - Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_ **Espinosa: filosofia prática** (trad: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo, Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_ O Que Pode um Corpo. In **Espinosa e o Problema da Expressão**. Paris: Minuit, 1981.

\_\_\_\_\_ **O ato de criação**. Folha de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_ Tradução da aula de 24/01/1978, em que Deleuze explica o que é ideia e afeto em Espinosa. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1992 b). **O Que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Junior e Alberto Alonso Munoz. Coleção TRANS. Editora 34. São Paulo. 2010.

DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_ O Paradoxo do Comediante. In **Os Pensadores**. traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. — São Paulo : Abril Cultural, 1979.

ESPINOSA, B. **Ética** (Tradução e notas de Tomaz Tadeu). Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2007 [edição bilíngüe latim/português].

FERNANDES, S. Teatro Pós-Dramático. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo. Perspectiva, 2008.

GALIZIA, L.R. **Os Processos Criativos de Robert Wilson: trabalho de arte total para o teatro americano contemporâneo**. Ed 1. Perspectiva. São Paulo, 2011.

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

GAYOTTO, L. H.; SOUZA, L. A. de P. Expressão do Teatro. In KYRILLOS, L. R. **Expressividade: Da Teoria à prática**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 105-150.

GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo. Perspectiva, 2011.

GODOY, D. M. A. SOUZA, D. T. de. **Do Ator ao Espectador**. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/doatoraoespectador.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/doatoraoespectador.pdf)

GONÇALVES, C. P. **A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook.** Dissertação Mestrado. UFMG. Belo Horizonte. 2011

GROTOWSKI, J. **Em busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p.138

\_\_\_\_\_. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatr, 2010.

GUBERFAIN, J. C. **A Voz e a Poesia no Espaço Cênico: uma leitura do método espaço-direcional-Beuttenmuller.** Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ, 2012.

\_\_\_\_\_. **Voz em Cena – Volume 1.** Rio de Janeiro. Revinter. 2004.

JAQUET, Chantal. **A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa.** Tradução Marcos Ferreira de Paula e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. 205p.

KYRILLOS, L. **Voz e Corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação.** São Paulo, Globo, 2003.

LABORATÓRIO UNESPE – Portal Teatro sem Cortinas História do Teatro Mundial – Commedia Dell'arte. Disponível em: <http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/HistoriadoTeatroMundia133/03.htm.0009---lazzi.pdf>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

LARROSA, J. **Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência.** Revista Brasileira de Educação. N 29. 2002.

\_\_\_\_\_. **Experiência e Alteridade em Educação.** Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.

LIMA, M. X. de & ALVARENGA, N. A. **O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema.** Revista Esfera. Ano 1, no 1, julho a dezembro de 2012.

MARQUES, M. R. **Afeto e Sensorialidade no Pensamento de B. Espinosa, S. Freud, D.W. Winnicott.** Dissertação de Mestrado. –Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2012.

MARTINS, J. T. **Os Princípios da Ressonância Vocal na Ludicidade dos Jogos de Corpo-Voz Para a Formação do Ator.** 2008. Monografia (Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador. 199 p.

MÈREDIEU, F. de. **Eis Antonin Artaud.** Tradução Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo. Perspectiva, 2011.

NEVES, M. H. de M. **A Teoria Linguística em Aristóteles.** Alfa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Departamento de Letras Clássicas e Vernácula). São Paulo, 1981.

NOGUEIRA, V.L. **Psicodinâmica Vocal e Audiovisualização da Voz: Práticas da Clínica Fonoaudiológica a Serviço da Ação Vocal Cênica.** Dissertação de Mestrado. UFMG. Belas Artes. Belo Horizonte. 2010. 149 p.

- OIDA, Y. **O Ator Invisível**. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007. 160 p.
- PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro**, trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RAMALHO, V. A. da S. **As Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino: Um Olhar Caleidoscópico dos Não-Lugares**. Revista Discente do CELL – nº 1 - v. 1 – 2011.
- RIBAS, J. A. **As Cidades Invisíveis e a Pós Modernidade**. Disponível em; <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/45.pdf>
- ROCHA, M. C. **A Suprema Alegria Ética em Spinoza..** dissertação apresentada ao PPF da UFPA. Curitiba. 2015.
- RODRIGUES, D. **A Voz na Peça Radiofônica de Artaud e sua Linguagem Subversiva Marginal**. REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – ANO 5, v. 1, n 8. 2014.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SANTOS, S. P. **Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo20a.pdf> Acessado em 12 de janeiro de 2016.
- SCHAFFER, R. M. **O Ouvido Pensante**. São Paulo. UNESP. 1991.
- SCHIFFLER, I. **Elos de uma Mesma Cadeia – Diferentes Períodos no Transcurso de Jerzy Grotowski**. Revista Espaço Acadêmico – N 43 – Dez de 2004.
- SILVA, R. S. **Intercessores do conceito de afeto na teoria deleuziana do cinema**. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2012.
- SOUZA, A. V. M. de. **A expressão da diferença nas tensões da identidade**. Ano 2, Volume 4 – p. 91-101 – jul-dez de 2008.
- STANISLAVSKI, C. 1863-1938. **A Construção da Personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. – ed. 20. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TOSIM, P. F. **Treinamento Auditivo-Fonoaudiológico: uma proposta de intervenção para escolares com dificuldades de aprendizagem**. Tese Doutorado. UEP, Marília, 2009. P. 198.
- TRAGTENBERG, L. O Pós-Dramático e a Linguagem Sonora. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo. Perspectiva, 2008.
- VARGENS, M. **A Voz Articulada pelo Coração: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica**. Ed. 1. São Paulo: Perspectiva, 2013. 240 p.
- VILELA, G. A. **A Escrita Labiríntica e Performática de Antonin Artaud**. Dissertação. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte. 2013.
- VITTORI, C. **Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro**. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 45, dezembro de 2012. p. 05-18.

## ANEXO 1

### EXERCÍCIOS DE RESPIRAÇÃO PARA MAIOR CONTROLE DO FLUXO AÉREO

(Retirados do livro de Jerzy Grotowski – Em Busca de um Teatro Pobre, com adaptações às minhas práticas de trabalho)

1. Deitar no chão. Colocar uma mão no peito e a outra no abdômen. Durante a respiração, deve-se sentir a mão que está sobre o abdômen ser levantada primeiro, e depois a que está no peito, tudo isso num único movimento contínuo e brando. Deve-se tomar cuidado para não dividir a respiração em duas fases separadas. Toda a movimentação deve ser livre de tensões.
2. Método adotado do Hatha Yoga. Deitado no chão, bloquear uma narina com um dedo e respirar pela outra. Depois da respiração, fazer o contrário; respirar pela narina que se bloqueou e bloquear a narina que respirou. As três fases devem ser realizadas da seguinte maneira:
  - Inspirar: 4 segundos
  - Sustentar o ar: 12 segundos
  - Expirar: 8 segundos
3. O método que se segue, tirado do teatro clássico chinês, é basicamente o mais eficiente. De pé, colocar as mãos nas duas costelas inferiores. A inspiração deve dar a sensação de começar no exato lugar em que as mãos estão colocadas (portanto, empurrando-as para fora) e, continuando através do tórax, dando a sensação de que a coluna de ar sobe para o tronco (isto significa que, durante a inspiração, o abdômen e as costelas inferiores se dilatam primeiro, seguidos por uma sensação leve de que a coluna de ar sobe para o tórax). A parede abdominal contrai-se, enquanto as costelas parecem expandir-se, formando assim uma base para que o ar seja armazenado, evitando que ele escape com as primeiras palavras pronunciadas. A parede abdominal (contraído-se para dentro) salta na direção contrária aos músculos que projetam as costelas inferiores (contração exterior), mantendo-as assim para uma expiração bem demorada. Todo o processo deve se desenvolver suavemente e também sem nenhuma divisão entre as fases abdominal e torácica.



4. Para uma respiração rápida e silenciosa: de pé, com as mãos nos quadris, o ator inspira, rápida e tranquilamente, uma grande quantidade de ar com os lábios.
5. Fazer uma série de pequenas respirações silenciosas, gradualmente aumentando a velocidade.

(Retirados do livro da Dra. Jane Celeste Guberfain – A Voz e a Poesia no Espaço Cênico (método espaço-direcional-beuttenmuller – M.E.D.B.), com adaptações às minhas práticas de trabalho)

1. Respiração nasal

- a. Inspirar pelo nariz – lenta e suavemente. Pausa. Expirar pelo nariz – lenta e suavemente.
- b. Inspirar pelo nariz – lentamente. Pausa. Expirar pelo nariz – rapidamente.
- c. Inspirar pelo nariz – rapidamente. Pausa. Expirar pelo nariz – lentamente.

2. Respiração nasal e bucal.

- a. Inspirar pelo nariz. Pausa. Expirar pela boca.
- b. Inspirar pelo nariz. Pausa. Expirar pela boca com som de alívio.
- c. Com a boca aberta – inspirar pelo nariz. Pausa. Expirar pela boca.
- d. Inspirar pelo nariz. Pausa. Expirar pelo nariz e continuar pela boca.
- e. Inspirar pelo nariz. Pausa. Expirar com som de “s”.
- f. Inspirar pelo nariz. Pausa. Expirar com som de “s” em *staccato*.

## ANEXO 2

### EXERCÍCIOS DE ARTICULAÇÃO PARA MAIOR FLEXIBILIDADE DOS ORGÃOS

(Retirados do livro da Dra. Jane Celeste Guberfain, com adaptações às minhas práticas de trabalho)

#### I – Exercícios para a mandíbula:

1. Abrir a boca lentamente dizendo: ma, ma, ma, ma, ma e fechá-la também muito lentamente dizendo: iara – iate – iaga – inansã.
2. Abrir e fechar a boca com firmeza e rapidez dizendo muitas vezes: “ba, ba, ba, ba”.
3. Dizer lentamente: Não há Luar – não há luar – não há luar...

#### II – Exercícios para o véu palatino:

1. Bocejar e dizer lentamente: gong, gong, gong, gong...
2. Emitir e alternar a vogal oral com a nasal: “a – ã, e – em, i – im, o – om, u – um”
3. Gargarejar.

#### III – Exercícios para a língua:

1. Pôr a língua para fora e recolhê-la rapidamente.
2. Arquear a língua até encostar a ponta no véu palatino.
3. Arquear a língua para cima e para baixo.
4. Bater com a ponta da língua na face anterior e logo na posterior dos incisivos inferiores. Fazer o mesmo nos superiores. Rapidamente, várias vezes.
5. Fazer rotações com a língua, contornando os lábios com a boca aberta e também contra os lábios cerrados.
6. Firmar todo o contorno da língua nos molares superiores, deixando apenas a ponta livre para golpear o palato, dizendo: la, le, li, lo, lu, le, la.
7. Articular lentamente apressando aos poucos: telê, telê, telê... com todas as vogais.
8. Articular lentamente, apressando aos poucos: terê, terê, terê, terê, terê. Variar as consoantes iniciais e as vogais – fara, fara... etc.

9. Firmar a ponta da língua nos alvéolos dos incisivos superiores e expirar com muita pressão para provocar vibrações da ponta da língua.
10. Imitar campainhas: trim, trrrrim, trrrrim, ou sinos: belemém, belemém, belemém.
11. Consoantes que são articuladas com movimentos da língua contra o palato: la, le, li, lo, lu – lo, li, le, la, le, li, lo, lu – lo, li, le, la, le, li, lo, lu... o mesmo com as letras “n”, “t” e “d”.

#### **IV – Exercícios para os lábios:**

1. Dizer muitas vezes: iu, iu, iu... Tuim – Tuira – Tuiuva – Tuiuca – Tuiuiu – suíno- suiurá – siuba – siusi.
2. Ler com os dentes cerrados, exagerando a articulação labial.
3. Comprimir fortemente os lábios e soprar com expansão. P – P – P primeiro sem som, depois dizendo: pa, pe, pi, po, pu, pe... com muita rapidez e firmeza.
4. Leitura afônica, exagerando as articulações.

(Retirados do livro de Jerzy Grotowski – Em Busca de um Teatro Pobre, com adaptações às minhas práticas de trabalho)

1. Parodiar a dicção de pessoas conhecidas;
2. Utilizar da dicção para caracterizar alguns estereótipos (um velho padre, uma criança, etc);
3. Caracterizar pela dicção algumas particularidades psicossomáticas;
4. Articulação de todas as possíveis espécies de sons inarticulados, nas mais variadas entonações;

### ANEXO 3

#### EXERCÍCIOS PARA EXPLORAR OS RESSONADORES

(Retirados do livro, *A Voz e a Poesia no Espaço Cênico*, da Dra. Jane Celeste Guberfain)

1. Emitir zumbidos sentindo uma vibração sonora pelo crânio, em particular nas zonas palatais.
2. Emitir zumbidos percebendo o nível baixo do corpo, associando aos tons mais graves, de acordo com a tessitura vocal de cada um.
3. Emitir com a percepção do nível alto do corpo.
4. Emitir com a percepção do nível central do corpo, através da coordenação dos músculos respiratórios.
5. Perceber partes isoladas do corpo com a emissão sonora – nuca, cintura escapular, etc.
6. Realizar emissão com deslocamento pelo espaço, percebendo as variações.

(Retirados do livro de Jerzy Grotowski – *Em Busca de um Teatro Pobre*, com adaptações às minhas práticas de trabalho)

1. “*TIGRE*” – Este exercício tem por objetivo explorar a ressonância gutural.

Jogando com dois atores, eles representam dois tigres em batalha, reproduzem a ideia de um texto improvisado para rugir com tigres.

\*Após o exercício, Grotowski propõe que os atores cantem alguma música, pois isso ajuda a relaxar as musculaturas vocais envolvidas no trabalho e retirar os atores da tensão do exercício.

2. Variação “*King-King*” – O objetivo deste exercício é explorar a cavidade occipital.

O jogo acontece através da repetição em forte intensidade da palavra *king* em tons elevados e aceleradamente. O ator pode modular o tom em variações mais baixas e mais altas, até perceber a ressonância no occipital. Após a experimentação, eu proponho alguns minutos de respiração livre associadas a movimentos pelo espaço.

3. Variação “lá – lá – lá” – O objetivo é explorar diferentes ressonadores.

Deitados no chão, o ator cantarola um lá – lá – lá contínuo e então começa a experimentar a ideia de alcançar com essa emissão os diferentes espaços da sala (teto, paredes, chão). A ideia é que o ator utilize a caixa de ressonância para alcançar o objetivo – voz de cabeça, peito, nasal etc.

## ANEXO 4

### EXERCÍCIOS PARA EXPLORAR FREQUÊNCIA, INTENSIDADE E RITMO

(Retirados da pesquisa de Nogueira (2010) com adaptações à pesquisa)

#### I – Sequência 1

1. Emitir uma vogal em uma região grave. Com essa sequência podemos utilizar também uma frase.
2. Repetir o procedimento para exercícios com sons em alturas médias.
3. Repetir o procedimento para exercícios com sons em alturas agudas.
4. O passo seguinte é exercitar o reconhecimento das características dessas alturas, observando os 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

#### II – Sequencia 2

1. Associar os movimentos sonoros às intenções de fala:

- a. Afirmação, com ponto final: por exemplo, tons médio / médio / grave ou médio / agudo / grave
- b. Interrogação: médio / grave / agudo ...
- c. Exclamação: agudo/médio/ grave em curva descendente rápida

### III – Sequencia 3

1. Emissões variadas das três vogais - a/ i/ u - pois estas são articuladas em padrões distintos. A vogal / a / é articulada em região central baixa, é aberta; a vogal / i / é anterior, alta, fechada e não arredondada; e a vogal / u / é posterior, alta, fechada e arredondada.
  - a. / a/ grave - / i / média - / u / aguda
  - b. / a / grave - / u / média - / i / aguda
  - c. / i / grave - / a / média - / u / aguda
  - d. / i / grave - / u / média - / a / aguda
  - e. / u/ grave - / i / média - / a / aguda
  - f. / u / grave - / a / média - / i / aguda

(Retirados do livro de Jerzy Grotowski – Em Busca de um Teatro Pobre, com adaptações às minhas práticas de trabalho)

1. Para trabalhar a experimentação com a intensidade:
  - a. Use a voz para criar em torno de você um círculo de ar “duro” ou “suave”.
  - b. Construa com a voz um sino que se torne sucessivamente maior e menor.
  - c. Lançar a voz por um canudo largo e depois por um canudo estreito.
  - d. Utilize da emissão vocal para realizar ações: com a voz faça um buraco na parede, vire uma cadeira, apague uma vela, faça um carinho em algo, empurre um livro, corte uma madeira.

2. Para trabalhar a experimentação do ritmo:
  - a. Aceleração ou retardamento do ritmo de um pequeno texto.
  - b. Mudar subitamente o ritmo de uma fala.
  - c. Variar as pausas respiratórias. Inspirar de forma visível onde não seria o lugar ideal para isso.

## ANEXO 5

**Classificação dos tipos de vozes e suas respectivas significações psicodinâmicas de acordo com BEHLAU e PONTES (1995) apud GONÇALVES (2010) e adaptada à pesquisa.**

**A tabela serve como referência às experimentações com a voz e suas possíveis afecções.**

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.
Voz gutural	É uma voz tensa com ressonância laríngea, encontrada em línguas como o alemão.	Pode transmitir agressividade, falta de afetividade e autoridade excessiva.
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.
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.



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 sopro. Pode-se observar mais de um ressonador em ação, principalmente o ressonador laringofaríngeo associado ao nasal.	Quando em grau leve, pode transmitir fraqueza ou pouca energia; em grau mais severo, debilidade física, aflição e incômodo.
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 sopro.	Pode transmitir medo e saúde debilitada quando acompanhada de sopro grande.
Voz tensa e estrangulada	Voz com características de compressão, mas com emissões entrecortadas e quebras de frequência e sonoridade.	Pode transmitir dupla personalidade, desequilíbrio de personalidade e instabilidade emocional, bem como aflição, angústia e padrões de tensão emocional.
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.

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.
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.
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.
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.
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.
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.

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.
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.
Voz hiponasal	É a dita voz da “gripe”. Caracteriza-se pelo uso escasso do ressonador nasal.	Auditivamente, pode transmitir também debilidade mental.
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.”
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.

## ANEXO 6 BIOGRAFIA DO ALFABETO

(Retirado do livro *O Ouvido Pensante* de Schafer, M. 1991 – com referência sonora do alfabeto inglês, servindo como referência de estudo, em quase sua totalidade, para a fonética portuguesa)

Cada som evoca um encantamento. Uma palavra é um bracelete de encantamentos vocais. Consideradas individualmente, suas letras (fonemas) contam ao ouvinte atento uma complicada história da vida. Pronuncie cada um dos seguintes sons fonemicamente, do jeito como eles apareceriam numa palavra, ouvindo, ouvindo. Conto o que posso a respeito de sua história e deixo que o narrador acrescente suas próprias descobertas. Não estamos interessados aqui em dogmas fonéticos, mas em metáforas que revelam segredos. (SCHAFER, 1991, 216).

- A. A vogal mais frequente em inglês. Elemental. Som *UR*<sup>54</sup>. Se a boca estiver bem aberta, não se pode produzir nenhum outro som. Juntando-se com “m” em “ma”, é a primeira palavra dita por milhões de crianças.
- B. Tem corte. Combustível. Agressivo. Os lábios o golpeiam.
- C. (Pron. K) – Abafado, explosão subterrânea das cordas vocais.
- D. Afinado, agressivo. Golpe de língua.
- E. (como em pé) – um som estreito, constipado. Melhor deixá-lo curto. Desagradável quando sustentado (opinião de R. M. S.).
- F. Fricção suave de algodão ou feltro friccionado. Compare com *th*<sup>55</sup>: como ambos são sons de frequência relativamente alta, algumas vezes não são transmitidos com facilidade pela limitada faixa de frequência do telefone. Ao telefone diz *Fank you*<sup>56</sup>.
- G. Gutural, impetuoso, em uma espécie de caminho pléxico solar.
- H. Exalação de ar. Especialmente efetivo em árabe, onde é pronunciado como uma explosão do peito. Na palavra médica referente a mau hálito, o “h” ocupa um lugar importante: Halitose.
- I. A vogal mais aguda. Magra, brilhante, som apertado, deixando a menor abertura de boca. Muito utilizado em palavras que descrevem coisas pequenas: *piccolo*, *petit*, *tiny*, *wee*<sup>57</sup>.
- J. Som de metal batendo em cimento. Som desgastado. Quando sustentado, *jjjjjjj*, sugere um motor que precisa de óleo.
- L. Aquoso, saboroso, lânguido. Precisa de água na boca para ser pronunciado

---

<sup>54</sup> UR SOUND – em alemão no original. O som primal. (N.T.)

<sup>55</sup> *Th* – som típico da língua inglesa. (N.T.).

<sup>56</sup> *Fank you* – deformação do som *th* em *thankyou* = obrigado (N.T.).

<sup>57</sup> *Piccolo* – em italiano no original – pequeno; *petit* – em francês no original – pequeno; *tiny* – inglês – minúsculo; *wee* – inglês – pequenino (N. T.).

- apropriadamente. Sinta o gotejar ao redor da língua. Sinta a saliva em *lacivious lecher*.<sup>58</sup>
- M. No alfabeto fenício, “mem”, originalmente, significava mar calmo, sendo o mar, naquela época, o som fundamental em todas as paisagens sonoras marítimas. Hoje, poderia significar motor calmo, pois o motor é som fundamental em todas as paisagens sonoras contemporâneas. Mas considere, também, o murmúrio das abelhas em *The Princess*, de Tennyson:  
*“The moan of doves in immemorials elms,  
 And murmuring of innumerable bees”*<sup>59</sup>.
- N. O feminino de M ?
- NG. Nasal. 'N' com resfriado. Por outro lado 'ng' pode sugerir a ressonância prateada da corda da viola sob o arco, que Ezra Pound conhecia precisamente quando escreveu: *“And viol strings that outsing kings”*<sup>60</sup>.
- O. A segunda vogal mais frequente em inglês sugere arredondamento e perfeição. Considere o som de vozes de crianças cantando na cúpula de uma catedral, como foi ouvido por Verlaine:  
*“O ces voix d'enfants chantant dans le coupole”*<sup>61</sup>
- P. *Pip, pop, pout* – combustível, cômico. Ouça o leve *popping* do fumante de cachimbo.<sup>62</sup>
- R. Encrespado em francês, trinado em italiano, sugere recorrência ou ritmo. O inglês constrói uma obra prima de feiura, raspando sobre ele as cordas vocais; portanto, nos coros de meninos, ensina-se a pronunciá-lo *aw*<sup>63</sup>. No centro-oeste americano é influenciado pelo som do trator e da máquina de colheita.
- S. O fonema de mais alta frequência (8 000 – 9 000 c.p.s.). Nos tempos de víboras e serpentes, faziam lembrar uma dessas coisas: por exemplo, o silvar sibilante do Inferno, em *Paradise Lost*, de Milton:  
*“... o denso pulular, agora com monstros complicados, Escorpiões, e Víboras, a medonha Anphisbaena, Cerastes com chifres, Hydrus e lúgubres Ellops, e Dipsas...”*<sup>64</sup>
- SH. Ruído branco. Espectro total de frequências de sons aleatórios.<sup>65</sup>
- T. Na máquina de escrever, todas as letras soam como “T” – ttttttt.
- TH. (como em *that*). O som de lápis escrevendo. Compare com *Th* (como em *thing*), que

---

<sup>58</sup> Luxúria lasciva. (N.T.).

<sup>59</sup> “o gemido das pombas em olmos imemoráveis e o murmurar de abelhas inumeráveis.” (N.T.).

<sup>60</sup> “E arcos de viola que superam os reis”. Na tradução perde-se o som ng que sugere o autor.

<sup>61</sup> “Ó, aquelas vozes de crianças cantando na cúpula!” (N.T.).

<sup>62</sup> *Pip* – som curto de alta frequência, sinal de rádio; *pop* – som seco, explosivo; *pout* – som explosivo produzido pelos lábios; *popping* – o som produzido pelo fumante ao soltar baforadas no cachimbo. (N.T.).

<sup>63</sup> “*aw*” – som correspondente aproximadamente a “*ou*” em português. (N.T.).

<sup>64</sup> “... *thick* – *swarning now with complicated monster.../ Scorpions, and Asp, and Amphisbaena dire, / us Cerastes horned, Hydrus, and Ellops dear, / and Dipsas...*”

<sup>65</sup> “SH” – inexistente em português. Correspondente ao som de “CH”. (N.T.).

poderia ser o leve raspar do carvão no desenho.<sup>66</sup>

- U. Vogal escura, preguiçosa, corpulenta. Note a maturação das vogais nesta frase de Swinburne: “*From leaf to flower and flower to fruit.*”<sup>67</sup> Pode ter, também, uma qualidade reverberante ou subterrânea. Lembra Virgílio quando fala do arrulho dos pombos: “*tua cura, palombes... turtur ab ulmo*”.
- V. A linha plana em som. Um motor com abafador. Um abafador adequado deveria fazer o motor soar “fff”.
- W. “oooah”<sup>68</sup> – pronuncie vagarosamente. O longo “oo” e o energético corte em *sforzando* o tornam um som assustador, fantasmagórico.
- Y. “eeeah”<sup>69</sup> – Reação ao fantasma.
- Z. Som de abelhas; som de pequena aeronave. Na língua inglesa, o “Z” aparece cerca de 0,7 vezes por 1 000. Os aviões são mais frequentes.

---

<sup>66</sup> “*th*” não existe em português. Refere-se a língua inglesa. *That* = aquela; *thing* = coisa. No segundo, *th* soa mais suave (N.T.).

<sup>67</sup> “Das folhas as flores, das flores aos frutos.” (N.T.).

<sup>68</sup> “*ooah*” – aproximadamente “uó” em português. (N.T.).

<sup>69</sup> “*eeeah*” – aproximadamente “iááá” em português. (N.T.).

## ANEXO 7

### TEXTOS EXTRAÍDOS DO LIVRO “AS CIDADES INVISÍVEIS” E UTILIZADOS COMO INSPIRAÇÃO AOS PROCESSOS PRÁTICOS

#### **As Cidades e os Olhos 1**

Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago, mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente àquele ato e a sua imagem especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante. Quando os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa ou quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões mais o sangue escorre, o que importa não é tanto o acasalamento ou o degolamento mas o acasalamento e o degolamento de suas imagens límpidas e frias no espelho.

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido, ponto por ponto no espelho. As duas valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.

#### **As Cidades e os Olhos 2**

É o humor de quem a olha que dá a forma à cidade de Zemrude. Quem passa assobiando, com o nariz empinado por causa do assobio, conhece-a de baixo para cima: parapeitos, cortinas ao vento, esguichos. Quem caminha com o queixo no peito, com as unhas fincadas nas palmas das mãos, cravará os olhos à altura do chão, dos córregos, das fossas, das redes de pesca, da

papelada. Não se pode dizer que um aspecto da cidade seja mais verdadeiro do que o outro, porém ouve-se falar da Zembrude de cima sobretudo por parte de quem se recorda dela ao penetrar na Zembrude de baixo, percorrendo todos os dias as mesmas ruas e reencontrando de manhã o mau humor do dia anterior incrustado ao pé dos muros. Cedo ou tarde chega o dia em que abaixamos o olhar para os tubos dos beirais e não conseguimos mais distingui-los da calçada. O caso inverso não é impossível, mas é mais raro: por isso, continuamos a andar pelas ruas de Zembrude com os olhos que agora escavam até as adegas, os alicerces, os poços.

### **As Cidades e a Memória 1**

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanhos, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. Mas a peculiaridade desta é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita: uh!, é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes.

### **As Cidades e o Desejo 1**

Da cidade de Doroteia, pode-se falar de duas maneiras: dizer que quatro torres de alumínio erguem-se de suas muralhas flanqueando sete portas com pontes elevadiças que transpõem o fosso, cuja água verde alimenta quatro canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada qual com trezentas casas e setecentas chaminés; e, levando-se em conta que as moças núbéis de um bairro se casam com jovens dos outros bairros e que as suas famílias trocam as mercadorias exclusivas que possuem: bergamotas, ovas de esturjão, astrolábios, ametistas, fazem cálculos a partir desses dados até obter todas as informações a respeito da cidade no passado no presente no futuro; ou então dizer, como fez o cameleiro que me conduziu até ali: “Cheguei aqui na minha juventude, uma manhã; muita gente caminhava rapidamente pelas ruas em direção ao mercado, as mulheres tinham lindos dentes e olhavam nos olhos, três soldados tocavam clarim num palco, em todos os lugares ali em torno rodas giravam e desfraldavam-se escritas coloridas. Antes disso, não conhecia nada além do deserto e das trilhas das caravanas. Aquela manhã em Doroteia senti que não havia bem que não pudesse esperar da



vida. Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas entradas que naquela manhã se abriram para mim em Doroteia”.

### **As Cidades e os Símbolos 1**

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvore e pedras são apenas aquilo que são.

Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpos de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões, delfins, torres, estrelas: símbolo de que alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como símbolos um leão ou delfim ou torre ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar – entrar na viela com carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com vara na ponte – e aquilo que é permitido – dar de beber as zebras, jogar bocha, incinerar o cadáver dos parentes. Na porta dos templos, veem-se as estátuas dos deuses, cada qual representado com seus atributos: a cornucópia, a ampulheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem reconhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada. Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a casa da moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias, mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si próprio e todas as suas partes.

Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao sair de Tamara é impossível saber. Do lado de fora, a terra esconde-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante...

## **As Cidades e os Símbolos 2**

Da cidade de Zirma, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criado pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente.

Também retorno de Zirma: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.

## **As Cidades e os Mortos 4**

O que distingue Argia das outras cidades é que no lugar de ar existe terra. As ruas são completamente aterradas, os quartos são cheios de argila até o teto, sobre as escadas pousam outras escadas em negativo, sobre os telhados das casas premem camadas de terreno rochoso como céus enevoados. Não sabemos se os habitantes podem andar pela cidade alargando as galerias das minhocas e as fendas em que se insinuam raízes: a umidade abate os corpos e tira toda a sua força; convém permanecer parados e deitados, de tão escuro. De Argia, daqui de cima, não se vê nada; há quem diga: “Está lá embaixo” e é preciso acreditar; os lugares são desertos. À noite, encostando o ouvido no solo, às vezes se ouve uma porta que bate.