

Alessandra Guedes Rondina

**Atuação fonoaudiológica
na preparação vocal do ator**

Campinas
2005

Alessandra Guedes Rondina

**Atuação fonoaudiológica
na preparação vocal do ator**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Sara Lopes.

Campinas
2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Rondina, Alessandra Guedes

R668v Atuação fonoaudiológica na preparação vocal do ator
 : trabalhando a função poética da voz / Alessandra Guedes Rondina.
 - Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador: Sara Pereira Lopes
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Voz – Fisiologia. 2. Voz – Educação.
2. 3. Representação teatral. 4. Oratória. 5. Terapêutica
I. Lopes, Sara Pereira. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III . Título.

Palavras – chave em inglês (Keywords): Voice – Phisioloy.
Voice – Education.
Acting.
Oratory.
Therapeutics.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora: Sara Pereira Lopes, Eusébio Lobo, Iara Bittante.

Data da defesa: 15/02/2005.

dedicação

Em especial aos alunos de Artes Cênicas da Unicamp, que buscam desenvolver e aprimorar a arte de ser ator.

Dedico este trabalho também a todos que fazem da voz o seu instrumento de trabalho.

banca examinadora

Eusébio Lobo
Iara Bittante

Agradecimentos

À Deus por está grande oportunidade e por essas pessoas:

aos professores

Eusébio Lobo
Laís Wollner
Mário Bolognesi
Paulo Küll
Plínio Barbosa
Regina Polo Muler
Rubens Brito
Sara Pereira Lopes
Stéphanee Maylisse
Verônica Fabrini

aos colegas

Turma de Mestrado de 2002
Funcionários do DAC e da Pós Graduação

aos familiares

Ao Bruno meu marido e ao nosso filho Artur.
E as nossas famílias que vibram com as nossas conquistas.

Professor especial

Muito obrigada a minha
querida orientadora Prof^a.
Dr.^a Sara Lopes.

Por toda tranqüilidade,
generosidade e segurança
transmitidas com tanta
paciência através de sua voz.

Resumo

Esta dissertação visa à colaboração da fonoaudiologia com o processo criativo do ator de artes cênicas. Ela enfoca a problemática da interpretação vocal de emoções extremas, como representar vocalmente personagens que exijam da sua voz além do que ela, naturalmente, poderia oferecer.

Quando a fonoaudiologia visa tratar vozes patológicas, busca uma visão mais orgânica do paciente. Trabalhos terapêuticos que resgatam as vozes que em algum momento foram julgadas perdidas. Resgata-se a clareza, o brilho, a eloquência. Esse trabalho, nesse momento, não visa falar de exercícios, mas da base para se realizar qualquer exercício, que é a consciência corporal vocal, em busca de uma voz extra cotidiano (voz poética).

Consciência que permitirá o aprendizado de forma orgânica, da mesma forma que se alcança na terapia vocal, instrumentalizando o ator a realizar a sua produção vocal de modo autônomo.

Résumé

L'objectif de ce travail est de penser l'orthophonie comme une science à l'usage de l'acteur dans son processus créatif en arts scéniques. Il met l'accent sur la problématique de l'interprétation vocale des émotions extrêmes, comme c'est le cas dans les représentations vocales de personnages qui exigent de l'émission de voix de l'acteur plus qu'elle ne peut offrir de manière naturelle.

Quand l'orthophonie a pour but soigner des voix pathologiques, un regard plus organique du patient est mis en avant. Il s'agit de proposer des travaux thérapeutiques qui restituent les voix jugées perdues. On restitue la clarté, la brillance, l'éloquence. Ce travail cependant ne parle pas d'exercices thérapeutiques mais du fondement pour mettre en place n'importe quel exercice dans la recherche d'une voix extra quotidien (voix poétique), ce fondement étant la conscience corporelle vocale.

Cette conscience permettra l'apprentissage de manière organique, celle qu'on retrouve dans la thérapie vocale, ce qui donne à l'acteur des outils pour mettre en oeuvre sa production vocale de façon autonome.

Introdução	01
CAPÍTULO I – Fisiologia da Voz	
1.1 Uma visão convencional	08
1.2 Fisiologia Fonatória	10
1.2.1 Sonorização	12
1.2.2 Produção vocal e a laringe	14
1.2.3 Estrutura Corporal	15
1.3 A voz	15
1.3.1 Emissão	16
1.3.2 Registro Basal	17
1.3.3 Registro Modal	17
1.3.4 Registro Elevado	17
1.4 Sobre a Freqüência Vocal	17
1.4.1 Monofreqüência	18
1.4.2 Freqüência Inapropriada	19
1.4.3 Quebras de Freqüência	20
1.5 Intensidade Vocal	21
1.5.1 Monointensidade	22
1.5.2 Variações de Intensidade	22
1.5.3 Ressonância Vocal	24
1.6 A fala	28
1.6.1 Articulação	30
1.6.2 Entonação	32
1.6.3 Ritmo	33
1.6.4 Velocidade	34
1.6.5 Dinâmica vocal	34

CAPÍTULO II – Produção Vocal do Ator

2.1 Uma visão ampliada	36
2.2 Controlando a Voz	37
2.3 O Corpo	40
2.3.1 Liberando as tensões	42
2.4 Respiração	46
2.5 O ator e a voz extra cotidiano	49

CAPÍTULO III

3.1 Atuação Fonoaudiológica	51
-----------------------------------	----

CONCLUSÃO	57
------------------------	----

BIBLIOGRAFIA	61
---------------------------	----

INTRODUÇÃO

A compreensão do trabalho de preparação vocal do ator de teatro estabelece uma ligação entre trabalho técnico da voz e o processo criativo. Para realizar um trabalho direcionado ao ator, é necessário que haja um entrosamento da parte do preparador vocal no que diz respeito ao repertório corporal técnico e dos personagens, e como está sendo organizado o espetáculo. Desta forma o trabalho vocal ganha um direcionamento para o trabalho específico do ator em uma determinada peça. Venho sugerir um trabalho anterior a este, uma preparação vocal que seja realizada por atores sem mesmo estarem definidos os papéis e os personagens.

A proposta desta preparação vocal objetiva desenvolver a voz extra cotidiano, ou seja, a voz profissional que seria uma voz redimensionada no corpo, buscando sua melhor performance, independente de ser uma voz do esforço físico ou não. Afinal, a preparação vocal destina-se a uma determinada voz que realize produções sonoras que não são comuns na voz do cotidiano. A configuração da voz para a cena escapa do cotidiano pois trabalha com uma configuração e aproveitamento do trato vocal diferente e, conseqüentemente, interfere na fisiologia da voz, como por exemplo num grito, onde a voz é excessivamente forte e forçada. O treinamento dos exercícios deve promover o desenvolvimento fisiológico dos músculos e órgãos articulatórios responsáveis pela produção vocal, trabalhando-se então uma técnica vocal para esses fins.

Podemos comparar essa preparação vocal com a preparação física que muitos atletas, bailarinos possuem. Quando se fala de uma *performance* corporal estamos falando da própria linguagem que o corpo possui: para poder desenvolver todas as potencialidades deste corpo é preciso um trabalho que descubra os seus próprios limites. Esse trabalho pode ser feito por intermédio da sensibilização, vivência e conscientização, promovendo a compreensão de como o corpo se conecta e reage em todas essas relações. O resultado será percebido através do desempenho dos músculos, dos ligamentos, das articulações, da respiração e do condicionamento físico como um todo. Produzindo o movimento criativo preciso, ou seja, artístico, que são movimentos corporais que não fazem parte do repertório de um corpo que se movimenta cotidianamente.

Buscar a voz extra cotidiano pode parecer, para muitos, a utilização da voz com características de abuso vocal ou mau uso vocal. Para facilitar o entendimento definiremos o que é abuso vocal e mau uso da voz. Atores e outros profissionais de áreas afins nem sempre percebem ou conhecem essas diferenças, porém elas existem e são necessárias para a compreensão do trabalho que proponho.

“O abuso e mau uso vocal podem contribuir para problemas vocais. Por abuso vocal, referimo-nos aos mecanismos laríngeos que são usados excessivamente de vários modos não-verbais abusivos, como tosse, pigarro, riso, choro. Tais comportamentos abusivos podem exercer efeitos negativos sobre o funcionamento laríngeo e, às vezes, também sobre a produção vocal. O mau uso

vocal pode consistir em vocalizações excessiva ou inapropriada, como falar com uma intensidade excessiva ou falar demais. A natureza adicional do edema (inchaço) de prega vocal ou obstrução de tecido que pode resultar da vocalização excessiva, como gritar ou berrar, aumenta as pregas vocais. Este aumento muda o som da voz.”¹

Podemos afirmar que nem sempre o mau uso (uso impróprio da voz), e o abuso vocal (comportamentos nocivos sobre a laringe e a voz), estão ligados a distúrbios vocais com mudanças físicas como nódulos ou outros problemas patológicos. O uso ideal da voz não profissional é estar sempre atento às questões de higiene vocal, reduzindo esses dois comportamentos. Muitas vezes após terapia o paciente é capaz de relatar que produz voz com mais facilidade e até mais do que antes. Isso é possível porque através da terapia clínica o paciente obteve um treinamento vocal, realizado com exercícios que ajudam a ampliar as condições fonatórias e a maior resistência física do trato vocal, tanto anatômico como fisiológico.

Trabalhar a preparação vocal através da abordagem terapêutica e preventiva (fundamentos fisiológicos e consciência vocal), foi disponibilizada às pessoas que dependeram da reabilitação vocal para reeducar a sua voz. Buscar ampliar, ressoar, colorir, intensificar, a voz que em algum momento se encontrava limitada, “doente”, é um pressuposto para perceber que é possível ampliar muito

¹ Daniel BOONE. A voz e a terapia vocal, p.20.

mais as vozes que nunca apresentaram nenhum tipo de “doença” e prepará-las para condições fonatórias muito mais exigentes que das vozes comuns. Afinal, esses pacientes que são submetidos ao tratamento vocal demonstram uma melhora satisfatória e até muito boa, voltando a produzir voz de forma segura e muitas vezes melhor do que antes, então lanço a pergunta: Se é possível reabilitar uma voz com problemas e torná-la apta a produzir uma voz confortável e sem mais sinais sintomáticos de dor ou desconforto, porque não preparar uma voz sadia, fortalecendo-a para a produção vocal que é necessária para desempenhar seu papel com habilidade e segurança?

Na maioria dos casos o retorno da voz normal é esperado, principalmente quando não há evidências de mudança na mucosa. É importante ressaltar que nos casos de reabilitação vocal o sucesso da reabilitação se dá também pelo empenho e dedicação do paciente em realizar os exercícios diariamente, pois estamos falando da preparação vocal que é similar a preparação corporal e requer a mesma atenção e comprometimento na realização de cada exercício. Em relação ao ator, o que não é possível é pensar em se apropriar de uma voz extra cotidiano de um dia para o outro. O trabalho tem um caráter cumulativo e progressivo, principalmente se o objetivo for de ampliar a produção vocal dos atores.

Um grande problema é que muitos atores não possuem uma voz treinada, trabalhada, partindo logo no início de sua carreira profissional a exercitarem a sua voz em um nível bastante exigente de forma indiscriminada, apresentando todos os sinais possíveis de um mau uso ou abuso vocal, como rouquidão, quebras no

agudo, falta de brilho ou clareza ao falar, dificuldades de abastecimento e reabastecimento respiratório, cansaço físico, sinais esses que podem ser trabalhados e redimensionados na preparação vocal.

Todo trabalho vocal deveria ser direcionado aos músculos que envolvem o processo fonatório e para alcançar um bom rendimento é necessário realizar um preparo de relaxamento antes de iniciar os exercícios e trabalhar gradualmente para não forçar demais uma musculatura que está acostumada com determinado volume de trabalho e, após o trabalho, é importante relaxar essa musculatura para que ela não permaneça em atividade constante.

O trabalho que segue este ritmo respeita as características fisiológicas de cada um, pois a busca do melhor rendimento vocal nada mais é do que a ampliação dos movimentos musculares responsáveis pelo processo vocal. Clinicamente falando, muitos dos problemas vocais surgem em pacientes porque eles, por algum motivo, passaram a utilizar uma musculatura que nunca foi usada antes e nem preparada para tal trabalho. Esse tipo de mudança causa uma fadiga orgânica, pois a musculatura passa a funcionar indiscriminadamente e o corpo todo começa a trabalhar num processo sofrido para a obtenção de uma voz. Muitos não se dão conta desse comportamento, prejudicando seriamente sua voz, necessitando de terapia fonoaudiológica, quando não a solução cirúrgica. Então traçamos uma linha terapêutica baseada nas avaliações acústicas, corporais, emocionais e comportamentais. O objetivo principal está em buscar a voz que

existia antes, e para a sua surpresa, o paciente encontra uma voz mais agradável de ouvir e principalmente de produzir.

Mara e Pontes, dizem: *“Quanto aos objetivos do paciente em relação à terapia vocal, aquele que usa a voz profissionalmente, como um cantor por exemplo, terá de ampliar ao máximo suas possibilidades vocais, e desenvolver recursos mais estáveis do que um indivíduo que não submete seu aparelho fonador à sobrecarga do uso profissional da voz”*.²

E por que não parafraseá-lo para o ator: ... *“aquele que usa a sua voz profissionalmente, como o ator por exemplo, terá de ampliar ao máximo suas possibilidades vocais,...”*.

Seguimos com o conceito de vocalidade poética por Sara Lopes (2004) que completa a necessidade dessa voz como uma obra de arte:

*Por poética, como adjetivo, fica denominada a função que tem uma voz de ir além de seu uso utilitário na linguagem, da transmissão de idéias ligadas ao significado das palavras, criando o gesto vocal, gerando impressões, dizendo de si mesma e se comentando enquanto comenta e diz, mantendo o movimento interno ao procedimento técnico que leva à expressão diferenciada.*³

² Mara BEHLAU e Paulo PONTES. *Avaliação e Tratamento das Disfonias*, p. 36.

³ Sara LOPES. *Sobre a voz e a sua função poética (vai dar no que falar...)*, p.18.

Para produzir voz profissional, ou seja, voz extra-cotidiano (uma expressão diferenciada), é necessário ampliar ao máximo suas possibilidades vocais, e desenvolver recursos mais estáveis.

Isso se aplica na íntegra ao ator, que necessita usar a voz com uma sobrecarga que na voz cotidiana não é usada, uma vez que a terapia tem como objetivo utilizar ao máximo a capacidade fonatória, reestruturando os órgãos responsáveis pela produção vocal.

O objetivo da fonoaudiologia trabalhando com a voz do ator é a de compartilhar as técnicas baseadas em seus conhecimentos fisiológicos e anatômicos para a ampliação da capacidade dos órgãos da voz e da fala desenvolvendo, assim, a possibilidade de sua função poética (voz extra-cotidiano).

CAPÍTULO I

FISIOLOGIA DA VOZ

1.1 Uma visão convencional

Há séculos se fala da importância da arte de se falar bem. Sabemos que no decorrer da história do mundo muitos foram vencedores ou “celebridades”, graças ao seu poder de usar a voz e falar bem. Podemos citar algumas vozes que se eternizaram em nosso mundo como, por exemplo: Cid Moreira, Úrsula Vidal, Hittler, Elvis Presley, Elis Regina, Louis Armstrong, Frank Sinatra, John Keneddy, Nelson Gonçalves e dezenas poderiam ser citados.

Temos também ao longo da história da arte cênica muitos que se preocuparam do ponto de vista da criação de uma voz estética (voz cênica), a preocupação em trabalhar tecnicamente uma voz para se alcançar alguns objetivos artísticos, dentre eles podemos citar: Grotowski, Stanislavski, Barba e outros.

Do ponto de vista científico podemos também ressaltar alguns pesquisadores da voz, Hirano, Boone, Casper, Mara Behlau, Paulo Pontes e Edmée Brandi. Neste último grupo podemos citar alguns objetivos como o de decifrar os harmônicos de uma voz, a identidade vocal que cada um possui, as

estruturas e as modificações no trato vocal que resultam em vozes tão diferentes, e os problemas que marcam profundamente outras vozes. Muito estudo foi realizado e muitas perguntas foram respondidas. Como sabemos, a tecnologia e a pesquisa avançaram e cresceram muito no decorrer dos séculos, o que facilita hoje a compreensão daquilo que um dia foi uma incógnita, ou um mistério a ser decifrado. Dos vários meios de estudo, quero ressaltar a Fisiologia que é uma ciência utilizada pela medicina e outras áreas afins com o interesse de estudar as funções de determinados órgãos do ser humano. É possível hoje encontrarmos livros sobre a Fisiologia da Voz. Temos uma outra área de pesquisa que é a Fonoaudiologia, que estuda o Sistema Fonador e o Sistema Auditivo para ampliar conhecimentos sobre a produção da voz, a audição e suas patologias, e como tratá-las do ponto de vista fisiológico. Atualmente essa abordagem Fisiológica faz parte da clínica fonoaudiológica: aprender como funciona para compreender como se encontra e como direcionar o tratamento vocal.

Através do embasamento Fisiológico é possível explicar ao paciente como seu Aparelho Fonador funciona, e isso o ajuda a entender como será seu trabalho de reabilitação e como ele produzirá voz após essa conscientização. Verifica-se um salto no prognóstico da terapia: a compreensão por parte do paciente sobre seu aparelho fonador, permite a maior eficácia no tratamento da sua disfonia.

Um dos fatores mais importantes desta forma de abordar é que a conscientização permite a cada um compreender que sua fisiologia é única, cada um possui a sua e, além disso, cada um possui uma anatomia única, o corpo

reage de forma única, então é preciso que cada um compreenda o que seu corpo tem e o que ele pode oferecer de forma única e singular. Ao tratarmos de Voz Poética essa consciência é ainda mais importante pois, a partir desse conhecimento e descoberta é que se farão novas nuances em determinadas performances.

Os principais componentes da Fisiologia Vocal podem ser assim descritos:

1.2 Fisiologia Fonatória

A respiração tem um papel fundamental na produção da voz, ela não serve apenas para realizar as trocas gasosas do corpo humano. A capacidade pulmonar estabelece ligação direta com a produção sonora. Porque? Entre outros fatores é através da quantidade de ar inspirado e expirado é que se dá a produção da voz e da fala, sendo uma das partes principais da fonação.

A integridade do Aparelho Respiratório deve ser avaliada e bem cuidada, e essa deveria ser uma preocupação geral das pessoas, tanto para aqueles que não utilizam a voz profissionalmente como para os que a usam, proporcionando assim um fluxo de ar expiratório suficiente para a voz cotidiana e extra cotidiano, é através dessa capacidade respiratória que se dá o início do trabalho vocal, podemos dizer que o ar expirado é a matéria-prima do falante.

Através da quantidade de ar que cada um armazena é que será trabalhada a voz; articulando a voz obteremos a fala utilizada para a comunicação. O que acontece é que a coluna de ar que se ajusta para sair através da laringe, realiza uma pressão nas pregas vocais que se unem quando o falante tem a intenção de produzir a voz, e não apenas inspirar e expirar. Quando o ar passa pelas pregas vocais produz uma vibração nelas, promovendo movimentos ondulatórios da mucosa das pregas vocais que chamamos de bordas livres; essas ondas emitem o som que é amplificado pelos órgãos ressoadores (caixa torácica, boca, nariz, seios da face).

Então, para iniciar a fonação é necessário que as pregas vocais (popularmente conhecidas como cordas vocais) localizadas na laringe (figuradamente falando, podemos usar a imagem de um tubo de pvc comprido), se aproximem, ou seja, que realizem o movimento de adução. Nesse momento, o ar expirado proporciona uma pressão direta nas pregas vocais que resiste a saída desse ar, produzindo as vibrações das pregas vocais resultando um som que é amplificado pelos órgãos ressonadores e que nós chamamos de voz falada. Para que a fonação ocorra novamente é necessário que as pregas vocais se separem, ou seja, que elas abduzam para que possa haver o reabastecimento do fluxo de ar através da inspiração e o processo começa novamente no início de uma nova expiração.

O momento em que as pregas vocais se unem, chamamos de coaptação. Essa união se dá pela sincronia dos músculos responsáveis pela adução e

abdução, geralmente eles trabalham em parceria, o que é necessário para uma boa qualidade vocal, pois é nesse momento que o som é produzido na laringe.

1.2.1 Sonorização: Brandi explica sonorização da seguinte forma:

“Consiste em transformar ar expiratório em som... Com a intenção de falar, de produzir som, as cordas vocais se aproximam (ou tentam se aproximar) da linha mediana da glote (posição fonatória). Essa aproximação pode ser adequada, percebendo-se o início da sonorização como suave, ou inadequada”.⁴

O que se assemelha com os estudos realizados por Moore (1938) que observou e classificou como ataque simultâneo o que seria mais adequado na voz falada cotidiana, e para Brandi sua classificação tem o mesmo objetivo de funcionamento mas se classifica como sonorização inicial adequada. Seguindo ainda nos estudos de Moore temos o ataque vocal aspirado observando que o ar expirado começa a sair antes que a coaptação seja completa, ou seja, antes que a adução (aproximação) termine. Permitindo um escape de ar muito grande, o que impede o falante de sustentar suas frases, e por último temos o ataque vocal brusco caracterizado por uma adução rápida e completa das pregas vocais

antecedendo a fonação, gerando uma tensão muscular exagerada, o que exige que a pressão infraglótica (saída do ar) seja aumentada para romper essa tensão e poder realizar a fonação.

Ainda para Behlau (1995), “ataque vocal é a maneira como se inicia o som e está relacionado à configuração glótica no momento da emissão”. Ela classifica também de três formas, a primeira seria ataque vocal isocrônico, que pode ser chamado também de ataque vocal suave ou normal (fisiologicamente equilibrado), pois não apresenta tensão em excesso ou perda de ar na fonação, o segundo seria ataque vocal brusco apresentado tensão em excesso no momento da coaptação das pregas vocais resultando um som explosivo e em contrapartido o terceiro será ataque vocal aspirado que reflete uma adução das pregas vocais insuficiente sendo as pregas vocais pouco resistentes à saída de ar na fonação.

Muitas vezes essa maneira de iniciar a produção da voz tem conseqüências mais sérias para a saúde vocal, pois reflete em um esforço persistente para a realização da voz falada, podendo com o tempo acarretar problemas patológicos, como por exemplo os nódulos vocais. Para uma produção vocal menos agressiva e nociva a voz. Indica-se o ataque vocal simultâneo ou isocrônico, pois trabalha-se em harmonia com os músculos da respiração e das pregas vocais o que propicia um melhor rendimento vocal, mas essa é uma visão fonoaudiológica para o tratamento de disfonias e de prevenção de um modo geral.

⁴ Edmée BRANDI. Escalas de Avaliação da Voz Falada, p.44.

É esse tipo de produção vocal que encontramos geralmente na voz do cotidiano. Ao falarmos de voz extra cotidiano a orientação pode não ser exclusivamente essa, pois o ator pode e deve se apropriar das várias formas do ataque vocal. Porém, é interessante ressaltar a observação que, tanto o ataque vocal aspirado, quanto ataque vocal brusco podem contribuir na composição artística. Mas para isso, o ator necessita compreender seu aparelho fonador e como ele funciona para obter controle consciente de sua produção vocal, a compreensão fisiológica da voz lhe dará uma base técnica deste tipo de produção vocal.

Então a Fonoaudiologia está trabalhando para a ampliação e não na limitação da produção vocal. Preparar o ator para produzir a voz que o personagem demande. Produzindo uma voz orgânica, onde o corpo se envolva como um todo, voz e corpo numa só carne, e não uma voz mecânica, isolada, quem trabalha os componentes isolados, ou faz esforços separados, costuma apresentar maior desgaste físico e emocional: o trabalho deve ser do conjunto.

1.2.2 Produção vocal e a laringe: podemos dizer de maneira geral que os sons agudos são produzidos por laringes pequenas, pois as pregas vocais de tamanho menor tem a capacidade de emitir sons mais agudos e a tessitura vocal varia do médio para o agudo, no entanto os sons mais graves já são produzidos por laringes compridas, pois as pregas vocais possuem um comprimento mais longo o que favorece uma tessitura vocal de média para grave.

É importante lembrar que o comprimento do trato vocal interfere na produção vocal seguindo esta mesma lógica, lembrando que se assemelha a um tubo: quando o tubo é longo, o som produzido tende a ter frequências mais baixas e quando o tubo é mais curto tende a ter frequências mais agudas. Essas características também auxiliam no momento das classificações vocais na área do canto por exemplo.

1.2.3 Estrutura Corporal: é muito comum encontrarmos determinadas vozes em determinados tipos físicos como, por exemplo, um indivíduo alto com o pescoço mais alongado cuja tendência é emitir uma voz grave em nível de tessitura vocal, e por outro lado, aqueles de estatura baixa e pescoço largo que possuem uma voz com uma tessitura vocal de alcance mais agudo e tessitura ampla, potente como os tenores de ópera, embora devamos lembrar que sempre existem exceções.

1.3 A VOZ

A voz é o som produzido nas pregas vocais. É que encontra amplificação no corpo do falante a partir da ressonância.

O controle ressonancial é importantíssimo na amplificação da voz, ou seja, ela contribui efetivamente no aumento do volume vocal. Quanto maior for o

desenvolvimento da capacidade de ressoar a voz no corpo, maior será seu rendimento vocal, esse é um recurso do qual o ator se beneficiará grandemente, podendo assim desenvolver procedimentos técnicos que o auxiliem a descobrir as várias formas de ressoar, modificando timbres e volume, utilizando padrões que na produção da voz cotidiana ele não usaria.

Dependendo da posição do trato vocal, novos sons surgem, novos harmônicos florescem, isso se dá em função de alguns movimentos que alteram a constituição natural do trato vocal de cada um, como por exemplo a constrição do trato vocal afeta toda a seqüência de formantes produzidos nessa configuração, modificando a fala cotidiana, há também alterações dos formantes se alongarmos o trato vocal através da protusão dos lábios, o que aumenta o comprimento com aproximadamente 1cm, esse pequeno aumento é perceptível, dando-nos a sensação de que a voz está mais grave, Zemlim (2000), pode-se ainda elevar ou abaixar a laringe o que resulta na mudança da configuração do trato vocal e conseqüentemente temos modificações nas freqüências da voz cotidiana.

Temos alguns parâmetros vocais que modificam a nossa voz que são:

1.3.1 Emissão: é a forma como se emite a voz e geralmente é caracterizada pela tessitura vocal na qual o indivíduo encontra maior conforto ao produzir sons e na forma de ressoar esse som, ou seja, qual o registro ou quais os registros que o falante utiliza para emitir a sua voz cotidiana. Segundo Belhau (1995), podemos dividir os registros em três:

1.3.2 Registro Basal: referindo-se a voz com a tessitura mais grave;

1.3.3 Registro Modal: que se refere a voz com tessitura mediana, que é muito encontrada na voz falada cotidiana;

1.3.4.1 Registro Elevado: que se refere as vozes de freqüências mais agudas. A emissão da voz extra-cotidiano pode se dar de vários modos como, por exemplo o falsete.

1.4 Sobre a Freqüência Vocal

O aparelho fonador produz ciclos vibratórios das pregas vocais que variam de pessoa para pessoa conforme a sua constituição física, ou seja, tamanho da prega vocal em comprimento, tensão muscular e a massa por unidade de comprimento, esse mecanismo em funcionamento produz a freqüência fundamental, que é mais conhecida como altura vocal ou extensão fonatória.

Para cada indivíduo existe uma zona confortável de fala, onde a produção vocal é natural e sem esforço, podemos denominar de freqüência natural ou ideal, Zemlim (2000).

Na voz cotidiana a freqüência fundamental pode percorrer a extensão de 2 a 3 oitavas, o que equivale a tessitura vocal de cada um. No adulto jovem do sexo masculino a freqüência mais usada é em torno de 130Hz podendo ser

considerada uma voz grave e nas vozes do sexo feminino essa frequência sobe aproximadamente para os 220 Hz, então a diferença seria em torno de 1 oitava acima, Zemlim (2000). Muitas vezes, encontramos a expressão *sensação psicofísica* relacionada à frequência, ou seja, como julgamos um som no que diz respeito a sua altura, considerando-o mais grave ou mais agudo, depende basicamente da frequência fundamental desse som, embora haja também a influência da intensidade da ressonância.

Também em algum momento poderemos ouvir a expressão *Pitch* que é a correspondência psicofísica da frequência fundamental, podemos dizer que com a elevação da frequência fundamental, o *Pitch* se torna mais agudo, a sensação que temos ao ouvir a voz é que ela se tornou mais aguda.

Mara Belhau afirma que: “O uso determinado de um *pitch* tem relação direta com a intenção do discurso, de tal forma, por exemplo, que um clima alegre é passado através de tons mais agudos, associados a maior gama tonal, ênfase mais marcada e maior velocidade da fala (como contarmos algo que nos deixou felizes)”.

Conforme Zemlim (2000) a frequência fundamental pode ser subdividida em 3 aspectos:

1.4.1 Monofreqüência: que equivale a uma voz de pouca variação do *pitch* durante a fala, pobre em inflexões e podendo às vezes ser por uma

incapacidade de produzir essas inflexões seja por caráter neurológico ou por características da personalidade (pessoas tímidas, muito calmas tendem a falar com pouca variação de *pitch*), ou em outros casos refletir um transtorno psiquiátrico (depressão) ou psicológico (menopausa, andropausa), a verdade é que esse tipo de voz é caracterizada por padrão de fala monótono independente da intenção do discurso. O falante não está preocupado com a sincronia que a fala articulada e a voz emitida devam ter.

1.4.2 Freqüência inapropriada: caracterizado por uma voz que excede a extensão de freqüência relativa a idade ou sexo, por exemplo, um adulto que apresenta uma freqüência próxima a voz aguda da criança. Clinicamente falando e sendo ela especialmente do sexo masculino, podemos afirmar que durante a sua muda vocal algo não ocorreu normalmente, ou seja, sua fisiologia e anatomia referentes a idade infantil permaneceram a mesma depois da puberdade, o que não deveria ter acontecido, pois a voz amadurece da mesma forma como nos desenvolvermos e nos tornamos adultos.

Temos por outro lado o uso inadequado de inflexões relativo à intenção do discurso, simplesmente por que o falante não percebe essa desarmonia do discurso, e não vê necessidade de trabalhar essas parâmetros vocais, pois o modelo que o ensinou, ou seja, seu meio de desenvolvimento, sempre ofereceu esse padrão de dinâmica vocal. Quando temos esse tipo de caso, é necessário

um trabalho de discriminação auditiva primeiro, pois o que temos em grande grau de comprometimento é o feedback auditivo que é essencial para um trabalho vocal.

1.4.3 Quebras de freqüência: são mudanças bruscas, inesperadas e incontroláveis variando do agudo para o grave. Estão ligadas ao período em que a laringe ainda está em crescimento, durante a fase da puberdade, estando relacionada principalmente ao sexo masculino no período da adolescência, o que não exclui as vozes femininas passarem por este processo. Trata-se de um evento transitório pois são alterações fisiológicas pertinentes à idade, a explosão de hormônios alterando as vozes masculinas e femininas,, podendo em alguns casos estar ligado a problemas patológicos, quando a parte fisiológica sofre alguma alteração fora do padrão do desenvolvimento, o que futuramente interferirá na beleza estética do discurso do falante.

A freqüência fundamental também sofre modificações conforme a mudança de massa da prega vocal, pois à medida que a massa aumenta, a freqüência diminui, produzindo uma voz com o timbre mais grave; e o contrário também, a diminuição da massa produz uma voz de timbre mais agudo.

O importante para o profissional da voz, neste caso o ator ou futuro ator, é conhecer qual o tipo de freqüência que a sua voz cotidiana utiliza e observar atentamente se essa não é, em parte, a sua grande dificuldade na produção de

uma voz poética, de uma voz extra-cotidiano. Compreender a importância deste mecanismo, proporciona a busca de elementos técnicos que desenvolvam e aprimorem cada vez mais a utilização das frequências nas composições vocais. Para isso o profissional que o oriente deve possuir habilidades auditivas e conhecimento prévio dessas características vocais, para guiar o trabalho vocal nesse sentido e estimular a própria percepção auditiva de cada um a ser trabalhado.

1.5 Intensidade Vocal

O aparelho fonador também é capaz de produzir sons que variem de intensidade amplamente. Zemlim (2000) geralmente a intensidade é relatada em decibéis e em casos de conversação gira em torno dos 60 ou 65 dB. Numa peça teatral por exemplo a intensidade é geralmente de 85 dB, ao produzir o grito ou uma projeção vocal mais forte a intensidade varia de 100 e 110dB, são algumas medições já realizadas para se ter uma idéia, o que não confere um caráter determinante.

Belhau e Pontes (1995) e Zemlim (2000) comentam que a intensidade vocal é um parâmetro físico e que a partir do aumento da pressão do ar subglótica a intensidade aumenta, pois sons mais intensos são produzidos no momento que há maior resistência das pregas vocais pois a musculatura envolvida deve apresentar maior constrição, o que facilita sons agudos terem maior intensidade.

A sensação auditiva que a intensidade desperta no ouvinte é chamada de *Loudness*, ou seja, é a uma sensação psicofísica deste parâmetro vocal:., através dela determinamos um som forte ou fraco. Zemlim (2000) subdivide a intensidade em 2 modelos:

1.5.1 Monointensidade: caracteriza a voz que possui pobreza na variação do *loudness* caracterizando-se como uma voz fraca, podendo estar relacionada a uma incapacidade voluntária, permeando traços de personalidade, estando ligada a características pessoais ou involuntárias, conseqüência de algum transtorno anatômico ou neurológico ou ligada a transtornos psiquiátricos.

O falante que utiliza esse tipo de intensidade desperta no ouvinte a impressão de ser um indivíduo introvertido, inseguro.

1.5.2 Variações de intensidade: o discurso está caracterizado por variações extremas que vão do explosivo ao fraco. Não existe um controle harmônico, as mudanças de forte para fraco ou fraco para forte, são realizadas de forma descontrolada e desordenada, não condizendo com a intenção do discurso, o que produz uma voz muito desagradável. Por sua vez, o falante que se apropria desse tipo de intensidade apresenta dificuldades em manter a atenção dos ouvintes.

A compreensão desse parâmetro vocal é de extrema importância ao ator, pois através dele será explorada a capacidade de volume, ou seja, da potência da voz que o ator possui no teatro, onde muitas vezes não existem recursos tecnológicos para ampliação vocal. Dominando esse parâmetro, poderá se instrumentalizar e integrá-lo a outras qualidades vocais para a aquisição da voz extra-cotidiano e aperfeiçoar a voz em sua função poética.

Falando de forma prática, a intensidade tem relação com o volume respiratório, velocidade do fluxo expiratório e a oclusão glotal (momento que as pregas vocais se unem). Para que isso aconteça, deve haver uma coordenação sinérgica dos movimentos. E podemos também dizer que, para uma boa intensidade, é importante haver adequada ressonância, controle sobre a frequência vocal (altura tonal), e o próprio controle de cada um em se ajustar em determinados espaços acústicos.

Lembrando-se sempre que embora esses itens sejam apresentados separadamente e a proposta de trabalho prático geralmente aborde também cada um separadamente, isto é realizado desta forma apenas com fim didático, para melhor aprendizado e experimentação, mas que a união destes parâmetros vocais devem traduzir o trabalho final do ator, sua consciência vocal se desenvolverá melhor desta forma e a utilização desses conhecimentos se fará de forma única, salvo casos em que haja uma proposta estética de apresentar características vocais separadamente.

1.5.3 Ressonância Vocal

A ressonância é responsável pela amplificação do som que é produzido pelas pregas vocais, tornando o som audível e claro. Distribui-se nas cavidades oral e nasal e podemos ir mais além dizendo que se espalha por toda parte óssea de nosso corpo.

Encontramos várias definições a respeito da ressonância, segundo Sara Lopes (2004):

*“A emissão do som é muscular e sua anatomia ganha contornos nas alterações dos canais por onde fluem livremente suas vibrações, na abertura e posicionamento da boca, nas possibilidades de encontros entre a língua e o palato, no desenho dos lábios, ajudando a criar texturas, cores, timbres, em formas que a fonética chama de vogais, cujas características individuais decorrem de uma acomodação dos sons nas cavidades de ressonância do corpo”.*⁵

Observamos anteriormente que a frequência é o resultado da vibração das pregas vocais. Sabemos que a vibração necessita de um corpo que vibre para amplificar o seu som. Podemos usar como exemplo o violão e a sua corda, se a corda for tocada sem a ligação com o corpo do instrumento ela resultará em um

⁵ Sara LOPES. Op. Cit., p.39.

som pequeno de pouca ressonância, se por outro lado ela estiver presa ao corpo do violão teremos um som amplificado, ou seja, um som que vibra e ressoa dentro do corpo do instrumento. Paralelamente, a ressonância do trato vocal ocorre de forma semelhante, pois existe uma vibração sonora produzida pelas pregas vocais, que irão ser amplificadas, ou seja, serão ressoadas pelas cavidades do aparelho fonador, que são: faringe, laringe, cavidade oral (boca) , cavidade nasal e seios paranasais, que se encontram em nosso corpo. Assim, a relação corporal interferirá diretamente na nossa ressonância.

A ressonância pode variar e ser ampliada que é o mais importante desta anatomia, pois o trato vocal é ajustável e varia de pessoa para pessoa. Cada um ressoa segundo o modelo que foi ensinado, o que geralmente se dá através de imitação em primeiro lugar de seus pais os modelos mais próximos e depois as interferências externas que surgem com o passar do tempo e desenvolvimento social.

Levando em consideração também a imagem de que o trato vocal se parece com um tubo e que nesse tubo temos a presença da língua na cavidade oral, que é um corpo razoavelmente grande, dependendo da sua movimentação ela estará criando um obstáculo e interferindo na produção desse som, podendo ser a constrição ou a interrupção a causa da modificação da ressonância.

Conforme nos afirma Minifie (1973) citado por Boone (1994) sobre essa idéia:

“Durante a produção de vogais, o trato vogal pode ser visto como um tubo tortuosamente moldado em uma extremidade (a abertura entre os lábios) e limitado na outra extremidade por um válvula vibrátil (as pregas vocais) que exerce o efeito de fechamento o tubo na laringe. A geometria tridimensional deste tubo pode ser véu, faringe, mandíbula, lábios, epiglote e laringe. Estas estruturas podem ser movimentadas individualmente ou em diversas combinações. A combinação de estruturas que se move durante a produção de um som de fala particular determinará a configuração de trato vocal singular e, assim, o filtro acústico singular para aquele som”.⁶

Temos também outra citação que afirma essa idéia de mudança, Mara Behlau (1995):

“Pelas características das estruturas que compõem esse sistema, a geometria tridimensional pode ser infinitamente modificada, de modo extremamente flexível, durante a fala. O modo como realizamos essas manobras é o responsável, em grande parte, pelas características estéticas de uma voz,

⁶ Daniel BOONE. A voz e terapia Vocal, p.58.

*embelezando-a ou não, tornando-a agradável ou desagradável, projetando-a ou não num ambiente”.*⁷

Muitas vezes então a ressonância amplifica determinados sons e em outros ela amortece ou abafa. O equilíbrio dessa utilização acontece em alguns momentos sem a percepção das pessoas, e só se dão conta do contrário quando escutam uma voz em desequilíbrio ressonancial.

O que seria uma voz em desequilíbrio ressonancial? Uma voz extremamente nasalizada, é muitas vezes conhecida como a voz do “fanho” ou “fanhoso”, muito popular em piadas. Por outro lado, a voz que não possui nenhuma ressonância nasal é predominantemente oral, chamamos popularmente de “taquara rachada” ou “voz metálica”, dói aos ouvidos. Todos já experimentamos essas sensações auditivas, que despertam sensações de desconforto no ouvinte.

É importante ressaltar que as vozes que apresentam essas qualidades são trabalhadas na fonoaudiologia. Podemos afirmar que a busca da voz estética se aproxima muito da busca de uma voz saudável, pois buscamos um corpo em harmonia, embora nem sempre ele apresente essas características, principalmente para aqueles que o observam, porém aquele que a produz sabe exatamente aonde quer chegar e principalmente como chegar. Essas observações se fazem num plano muito sensível, onde os sentidos são estimulados e essa é a

⁷ Mara BEHLAU e Paulo PONTES, Op. Cit., p.66.

certeza da plena satisfação da função da voz poética.

O domínio da ressonância acrescenta cada vez mais ao ator a sua instrumentalização, na ampliação da voz extra-cotidiano. Ressoar a voz no corpo exige um consciência corporal elevada e esse conhecimento corporal é importante para que o ator tenha um preparo vocal constante e múltiplo, ou seja, não é apenas uma preparação temporária para um determinado personagem, mas, uma organização pré-para-ação, pois ela já faz parte do corpo, voz, mente, é necessário apenas buscar os elementos já adquiridos e organizá-los para a composição do personagem e da cena.

1.6 A FALA

“A arte dramática faz, essencialmente, apelo ao verbo falado. É evidente. Para conservá-lo através do tempo, colocam-no escrito, mas, no momento em que se trata do poeta dramático, não se deve cuidar da escrita mas das palavras. É então, com ritmo da frase, com o jogo das palavras breves, que a língua falada penetra no peito dos homens. É com sua virtude respiratória, com sua densidade plástica, que vogais e consoantes explodem nos corações”.

Jean Louis Barrault

A aquisição da fala é um ato motor fino complexo, envolvendo outros sistemas ou até mesmo parte de outros sistema para sua realização. Temos o

Sistema Respiratório que é parte essencial, como já vimos antes. Afirmamos que ele não é apenas utilizado para as trocas gasosas. Temos também a participação do Sistema Digestivo, onde temos o uso também essencial para a fala que é da boca, língua, lábios, mandíbula e dos dentes, e para controlar todos esses sistemas temos o Sistema Nervoso que determina as ordens para que cada um execute aquilo que se deseja realizar.

Podemos considerar a fala um dos comportamentos mais refinados que o ser humano possui. Desde muito cedo ele começa a desenvolver essa habilidade e durante seu desenvolvimento ela vai sendo aperfeiçoada.

A fala, para ser produzida, deve seguir uma seqüência de sons lógicos de uma determinada língua para que se entenda o que o falante deseja comunicar.

Para saber se estou falando da forma pretendida é muito importante o feedback auditivo, ou seja, é preciso ouvir o que está sendo dito. Através desse feedback o ator estará corrigindo e/ou aperfeiçoando seu modo de falar, ou melhor, a forma de articular as palavras, a exploração do timbre, da ressonância, o controle das pausas e o ritmo da fala, ampliando o valor estético da voz e da fala.

Temos que lembrar que o som laríngeo não é considerado fala, pois ele é apenas uma fonte sonora, que varia de intensidade e de freqüência. Poderíamos dizer de maneira simples que a fala é a voz articulada. Mas segundo uma definição de Murdoch (1997):

“A fala é produzida pela contração dos músculos de seu mecanismo, que incluem os músculos dos lábios, maxilares, língua, palato, faringe e laringe, bem como dos músculos da respiração. Essas contrações musculares, são controladas por impulsos nervosos...”⁸

Isso significa que os sons que o aparelho fonador produz podem ser articulados na cavidade oral, através dos movimentos que a língua, lábios, bochechas, mandíbula e palato realizarem, para modificar o som produzido no momento da expiração, o que torna a fala compreensível quando existe o desejo de se comunicar. Mas também é possível articular sons em uma voz com uma fala incompreensível na qual a intenção e os sons produzidos são capazes de comunicar alguma idéia, despertar alguma sensação, poderíamos dizer: impressionar a quem ouve a ponto de fazê-lo pensar, refletir. Isso faria parte da voz extra cotidiano e que é considerada uma grande arte.

1.6.1 Articulação

Se fosse possível isolar a laringe de algum modo, obteríamos uma produção sonora tão diferente da que ouvimos que seria parecida com um zumbido: esse som não é o som que caracterizamos como fala. Os elementos da fala produzidos com a vibração das pregas vocais são denominados sonoros,

⁸ B. E. MURDOCH. Desenvolvimento da fala e Distúrbios da linguagem, p. 01.

enquanto os que são produzidos sem a vibração das pregas vocais são conhecidos como surdos, eles acontecem independentes das vibrações que as pregas vocais são capazes de produzir, eles precisam apenas da corrente de ar, que ao se encontrar com os articuladores como os lábios e a língua, funcionam como válvulas para bloquear o trato vocal; a liberação súbita deles produz um sopro de ar audível.

A articulação e suas possibilidades de experimentação põem a voz em movimento, as estruturas da boca além de gerar os sons da fala podem alterar as características de ressonância do trato vocal. Devido à mobilidade dos lábios e da língua a boca é sem dúvida a cavidade mais móvel e ajustável da produção sonora. Temos também os dentes, o palato duro, o palato mole, as bochechas e a mandíbula que também trabalham para que o som seja articulado e se transforme na fala que geralmente ouvimos. Cada um deles é constituído anatomicamente de músculos, e o trabalho realizado quando falamos de treinamento ou aperfeiçoamento articulatório deve visar a consciência desta musculatura: os exercícios serão direcionados para a musculatura articulatória. Além do trabalho muscular é importante que o ator saiba como emitir cada vogal e consoante da sua língua falada, pois assim ele passa a associar os sons de cada fonema à sua musculatura e configuração do trato vocal para produzi-los.

Quando falamos de fala articulada é muito importante também realçar o feedback auditivo, pois é muito difícil dizer alguma coisa do modo que se pretende, sem ouvir o que está sendo dito, no momento em que está sendo dito. O

feedback auditivo é a via de monitoração, ou seja, de controle do falante, é como se ele fosse o controlador, que ao perceber alguma distorção ou erro entra em ação sinalizando a necessidade de correção ou aperfeiçoamento. Ele é responsável por uma boa articulação, inflexão, ritmo, velocidade e outros parâmetros vocais.

Na fala encontramos, além dos órgãos articulatórios responsáveis pela compreensão da mensagem através de um desempenho lingüístico, parâmetros que podem e devem ser utilizados na fala, como: entoação, ritmo, velocidade e dinâmica.

1.6.2 Entonação

Através desse parâmetro transmitimos sentimentos e intenções. É como se houvesse música no modo de falar, essa modulação no modo de falar é que vai determinar a intenção para o ouvinte. “A inflexão e a pausa possuem, também sem a palavra, força de persuasão emotiva”⁹. E podemos citar também Stanislavski “ A fala é música. A pronúncia, em cena, uma arte tão difícil como o canto. Exige treino e uma técnica que beira a virtuosidade(...) Todo o ator deve ter uma pronúncia e dicção excelentes(...)”¹⁰

⁹ O. R. CRUZ. Teatro e sua técnica, p. 31.

¹⁰ C. STANISLAVSKI. Manual do ator – Opus 86, p. 71.

Utilizar as pausas, pode ser produzido o silêncio eloqüente para o embelezamento da fala do personagem, fazendo a correspondência do conteúdo da frase com a intenção vocal e a inflexão utilizada, trabalhando assim a psicodinâmica vocal.

1.6.3 Ritmo

É algo pessoal que acontece diferente com cada um na sua fala cotidiana, a melodia e as inflexões estão ligadas com o próprio ritmo de ser das pessoas, embora seja totalmente possível entender o ritmo e trabalhar de forma a exercer um controle sobre ele na fala extra-cotidiana. No ritmo da fala vemos a importância do controle respiratório que também exerce influência no próprio ritmo. Segundo Mara (1995) o ritmo da fala geralmente está ligado a capacidade de organizar as idéias e permitir que os pensamentos fluam oralmente.

O encadeamento das palavras e das frases é ordenado e executado num ritmo que o falante pode exercitar ou ter a habilidade de pré-determinar. O ritmo é mais fácil de ser percebido num texto poético onde muitas vezes a rima o conduz através da acentuação tônica das palavras, por isso, é muito importante que o ator perceba sempre a poesia e a musicalidade das sílabas, palavras, frases que se encontram na sua fala cênica. O ritmo é o movimento da fala desenhada no tempo.

1.6.4 Velocidade

Refere-se à quantidade de palavras que o falante produz em determinado tempo influenciando a prosódia, ou seja, o ritmo da fala, caracterizando assim cada um num ritmo próprio e distinto dos demais falantes. A velocidade da fala também interfere na compreensão da mensagem. Ainda citando Behlau (1995) diz que geralmente do ponto de vista psicodinâmico a velocidade lenta transmite a sensação de um pensamento lento, falha na organização de idéias deixando o ouvinte sem atrativos para ouvi-lo; já na velocidade rápida temos a sensação que o interlocutor não tem espaço para participar, transmite a idéia de tensão e ansiedade por parte do falante. Tanto o ritmo como a velocidade interferem diretamente na articulação.

1.6.5 Dinâmica vocal

É a habilidade que o falante possui em controlar as variações na altura, intensidade, velocidade, ritmo e o próprio colorido da voz, e isso depende exclusivamente do domínio e do conhecimento que o falante tenha desses atributos vocais, que ao ser utilizado estará causando uma determinada impressão ao ouvinte. E o ritmo é de grande importância para a dinâmica da fala, pois esses ajustes é que darão a flexibilidade que a voz necessita para se tornar uma voz extra-cotidiano. E basta ajustar a dinâmica da fala, da voz para determinada performance, podendo requerer uma dinâmica excessiva ou econômica: havendo

o controle por parte do falante basta a ele e quem o dirige organizar a composição da fala da performance artística.

Os itens abordados acima, referem-se a características da fala merecedoras de destaque pois devem ser bem compreendidas e estudadas, pesquisadas e experimentadas, em função da sua importância na ampliação da voz cotidiana. O domínio de cada um dará ao ator bases para se instrumentalizar vocalmente.

Faz-se necessário lembrar que cada trabalho é único, cada ator é singular dentro da sua multiplicidade. Isto nos mostra e afirma também que o aprendizado, a vivência e o aproveitamento são únicos e singulares: raramente mais de um ou todos conseguem sentir, provar e aprender na mesma intensidade ou eficiência; para alguns é mais fácil, para outros mais difícil, porém a disciplina e o trabalho compensam muitas dificuldades e superam grandes obstáculos.

CAPÍTULO II

PRODUÇÃO VOCAL DO ATOR

2.1 Uma visão ampliada

Ao nascermos somos guiados pelas nossas necessidades fisiológicas, nosso corpo por natureza nada sabe... precisamos adquirir, aprender conhecimentos para nos desenvolvermos e nos tornarmos adultos. Mas o que acontece e como acontece esse caminhar é que é muito importante na nossa história corporal. E qual o interesse pela história corporal se o trabalho destina-se a trabalhar a voz extra-cotidiano?

São as impressões corporais que norteiam muito do nosso comportamento, nossas reações. Nossa voz reflete as impressões, sensações corporais. E quando falamos de pessoas que utilizam a sua voz como instrumento de trabalho o corpo é inseparável. Já observaram informalmente como o corpo de muitas pessoas falam mais que a sua própria voz?

Quando falamos em aprender devemos primar por um aprendizado de dentro para fora, que utilize a vivência, sensibilização e conscientização como ponte para o conhecimento. O aprender nos faz saber como utilizar nossas ferramentas, podendo muitas vezes não ser da melhor maneira possível, ou até mesmo a mais estratégica. Mas é importante que o indivíduo conheça todas as suas possibilidades para poder utilizá-las para um determinado fim artístico.

“Um laço funcional liga de fato à voz ao gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. O gesto contribuí com a voz para fixar e compor o sentido.”¹¹

Retomo o exemplo dado no primeiro capítulo sobre a preparação física que atleta e bailarinos possuem. Antes de saberem até aonde podem chegar eles precisaram explorar movimentos, formas corporais, horas de treinamento em busca de uma resposta, realizando assim um mapeado dos limites e potencialidades de seu corpo.

Passaremos a explorar alguns pontos importantes num trabalho prático, que visa trabalhar todos os itens já expostos no capítulo anterior, procedimentos para realizá-los em sua totalidade para obtenção de resultados plenos.

2.2 CONTROLANDO A VOZ

E vosso corpo é a harpa de vossa alma;
A vós pertence tirar dele música melodiosa
ou ruídos dissonantes.

Gibran Khalil Gibran

¹¹ Paul ZUMTHOR. A letra e a Voz, p.243.

Nosso corpo sendo um instrumento para o dia a dia produzirá trabalhos que o dia a dia nos exige. Nosso corpo sendo comparado a um instrumento musical se torna um corpo profissional. A música (voz) que ele produzirá será afinada e às vezes embelezada com alguns sons dissonantes, e a compreensão da emissão vocal permitirá que o instrumento seja tocado plenamente.

Como é a minha voz? O que eu possuo de voz? O que eu posso fazer com a minha voz? Minha voz fará tudo aquilo que eu desejo? O que não faltaria seriam perguntas a respeito do assunto. Respostas talvez faltassem: afinal, só é possível responder àquilo que já conhecemos, experimentamos, e muitas vezes essas respostas estão em nós mesmos, na maneira como nos relacionamos com o mundo e com o outro, com o cotidiano e o extra-cotidiano, com a sala de ensaio e o palco...

É importante refletir numa questão simples: Eu me ouço? Quando falamos de som, música, voz, podemos falar e opinar e discutir, porque ouvimos e nossa discriminação auditiva percebe elementos sonoros que me fazem pensar a respeito dessa produção. Produzir voz sem se ouvir é impossível. Controlar voz sem se ouvir mais difícil ainda.

Todos passam pela a experiência de ouvir sua voz em alguma gravação e exclamarem: - Essa voz não é minha! Eu não falo assim! E o sentimento é de frustração. Esse fenômeno ocorre porque o feedback auditivo acontece pela condução aérea somente, e quando nos ouvimos falar ao vivo a via óssea

estimula nossas orelhas e além desse som nós não percebemos conscientemente mas nosso corpo ósseo esta vibrando nesse momento. Mas, apenas os sons transmitidos pelo o ar estimulam as orelhas de nosso ouvintes. Isso explica parcialmente porque as pessoas em geral ficam tão chocadas quando ouvem pela primeira vez uma gravação de sua própria voz. Do aparelho de registro o ouvinte ouve apenas os sons transmitidos pelo ar e, como alguns componentes de baixa frequência produzidos pela laringe não são transmitidos pelo ar, ouvimos nossas próprias vozes de maneira muito mais potente e “cheia” do que aquela que aparece em nossos sistemas de registro. Outros fatores, como as diferenças de fase entre os sons conduzidos pelo ar e pelos ossos e diferenças no momento da chegada à orelha, ajudam a aumentar as diferenças que detectamos na audição de nossa voz “ao vivo” e gravada.

Essa é uma observação importante de se fazer, pois o treinamento deveria ser também realizado com registros de gravações, pois essa é a voz que o ouvinte estará recebendo e responde aos estímulos sonoros. Trabalhar com o feedback do registro vocal torna a percepção auditiva mais aguçada, o que instrumentaliza melhor o ator, pois passa a perceber sons que antes não percebia, podendo variar da articulação, emissão, ressonância e a própria intenção do discurso.

Aqueles que utilizam a voz como instrumento de trabalho devem treinar a arte de ouvir a si mesmos, e somente após esse treinamento é que o profissional é capaz de perceber, captar, compreender e reproduzir vários tipos de sons vocais

articulados ou não. Não podemos esquecer que as sensações corporais trabalham juntas com a percepção auditiva e auxiliam a controlar a emissão dos sons.

Essa técnica de gravação, ou seja, de captação da voz do falante é muito utilizada em clínica, pois é a forma pela qual o paciente que apresenta alguma alteração vocal começa a ter consciência da sua voz falada cotidiana e tem como orientação as características vocais sinalizadas para realizar as devidas modificações, sejam elas de articulação, emissão, ressonância, respiração, volume, intensidade, havendo sempre gravações mensais para a comparação das modificações vocais realizadas.

Pensar e trabalhar através de uma visão ampliada nos leva a treinar nossos ouvidos antes de qualquer trabalho vocal. Essa é a diferença dos trabalhos convencionais. A fonoaudiologia poderia ser a sinalizadora destas

2.2 O CORPO

Sabemos que o corpo humano é muito complexo, porém, qualquer pessoa, de forma simples, é capaz de falar de como ele é constituído: pele, músculos, tendões, nervos e etc. Para respirarmos o que precisamos? Nariz, boca, pulmões, abdome? E como eles funcionam? Como o meu corpo funciona? São perguntas simples mas que interferem diretamente no trabalho pessoal com a intervenção de um profissional. A conscientização e a sensibilização possibilitam que o corpo

aprenda e, depois de um período, a cabeça poderá esquecer e, quando o corpo aprende, suas ações não se tornam mecânicas, sem vida, sem brilho e cheias de esforços involuntários e voluntários com o objetivo de realização. Devemos nos lembrar que o caminho para a aquisição da fala, por exemplo, começa pelas mãos, ou seja, pelo concreto. Após a exploração do objeto com as mãos, com a boca, com o olfato, com o corpo todo é que a criança aprende a falar e a usar sua voz. A qualidade da voz e da linguagem de uma criança se dá pela quantidade de experiências concretas e prazerosas que ela encontrou no seu dia a dia.

Em qualquer exercício devemos lembrar que o corpo é a nossa ligação entre qualquer prática proposta com o objetivo de trabalhar respiração, emissão, ressonância, articulação e outros mais que tenham como objetivo exercitar a voz, cada um carrega uma bagagem que vem com o seu desenvolvimento.

Temos também uma declaração de Sara Lopes que nos afirma essa idéia:

“A voz é experiência. Isto significa que a expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada às circunstâncias de sua educação, da classe social e grupo cultural a que pertence, das vozes que o influenciaram e através das quais aprendeu a falar, do lugar onde se criou e onde vive, de sua constituição física, emocional e psicológica, de seu universo imaginário... E se voz é experiência, na vida, ela também o será na arte. O reconhecimento desse fator torna-se uma

*chave para o trabalho vocal do ator e a exploração de suas possibilidades*¹².

No meio de tantas experiências devemos nos lembrar que ele também sofre muitas agressões, problemas de saúde física, problemas com a saúde emocional, problemas profissionais, pessoais, seja qual for, ele gera tensões e muitas tensões principalmente em nossa coluna vertebral . Nossa coluna vertebral é que nos sustenta em uma boa ou má postura, que interferirá diretamente em nossa disposição física, humor, aparência e também em nossa emissão vocal e o modo como articulamos: os sons que saem do nosso corpo são influenciados nestas situações. Muitas das pessoas que se queixam de disfonias, apresentam uma postura inadequada, um corpo desarmonioso. É necessário reorganização corporal-postural para um resultado mais satisfatório na qualidade fonatória. E a maioria das pessoas que participam de uma terapia vocal se surpreendem ao saberem as relações que o corpo e a voz possuem, pois num conceito coletivo muitos ainda vêem seu corpo em partes, dividido, não percebem as relações que órgãos e membros interagem.

2.3.1 LIBERANDO AS TENSÕES CORPORAIS

Muitos profissionais, hoje, trabalham de várias formas o corpo para liberá-lo das tensões em que se encontra. Podemos falar de yoga, tai chi chuan, meditação, alongamento, técnicas de fisioterapia, auto massagens,

¹² Sara LOPES. Op. Cit., p. 75.

conscientização corporal, esvaziar a mente, concentra-se num som, várias formas podem ser trabalhadas com o objetivo de aliviar as tensões. Na verdade não importa exatamente qual seja a técnica utilizada pelo profissional, desde que ele saiba como fazê-la, em que momento aplicar e para quem aplicar, e quando não aplicar. É ação de induzir o cliente à percepção e ao controle voluntário dos seus próprios movimentos. Poderíamos dizer que a preocupação deste trabalho está aqui, nesta última frase, pois o objetivo do exercício deve se muito bem estudado e planejado, para que se dê uma orientação com qualidade, trabalhando-se com princípios de ampliação e/ou aperfeiçoamento, estéticos e prevenção. Pode parecer redundante, mas a importância de se conhecer e entender a forma correta de trabalhar seu corpo e perceber e compreender como ele responde a cada exercício é fundamental para o progresso do trabalho

Quando falamos em liberar tensões corporais, temos que saber que as tensões geradas na coluna cervical e torácica comprometem a musculatura do abdome e da laringe. Se a região cervical esta rígida, tensionada, a fonação está comprometida e o profissional da voz terá que realizar um esforço maior para sua produção vocal habitual. No final de um dia de “luta” para poder ser ouvido e entendido, sua voz estará cansada, agravada, sem brilho, transmitindo a quem ouve e vê todo cansaço de um dia de trabalho. Pensando assim, para alguém que precisa atuar, estar tensionado significa passar horas competindo sonoramente sem forças físicas necessárias para vencer, ou se vencer, poderá ter sido no seu limite, e andar a beira do limite em uma constante não se traduz num bom prognóstico ao profissional da voz. Nesses momentos nevrálgicos muitos não se dão conta das perdas fisiológicas lastimáveis que suas vozes podem sofrer.

Saber como fazer e para que, ajuda a ampliar a conscientização corporal pois partimos do ponto que o corpo fala. Como é citado também por Paul Zumthor *“toda voz emana de um corpo, e este, numa civilização que ignora nossos procedimentos de registro e de reprodução, permanece visível e palpável enquanto ela é audível”*¹³. O voz é muito mais concreta do que muitos pensam : ...“fica estabelecido, então, que voz é corpo, num corpo vivo e cada uma de suas partes, capacitado a estabelecer relações funcionais entre o espírito, a mente e a matéria”¹⁴.

Mas o trabalho não se destina a dizer o que não se pode fazer mas como fazê-lo dentro de uma criação artística. Por isso essas questões estão sendo levantadas: elas abordam o como fazê-lo, por isso a repetição se faz necessária.

O conhecimento das práticas para a liberação de tensões cervicais, para o ator poderia ser considerado uma técnica para a realização de uma voz com tensão na composição de um personagem, pois sabendo como seu corpo se comporta é possível lançar mão destes conhecimento para o desenvolvimento de uma voz extra-cotidiano. Quando falamos de técnica de relaxamento, é para que a pessoa observe como está reagindo corporalmente em momentos de stress.

Alguns comandos facilitam essa conscientização, como: “perceba o ritmo da sua respiração”; “sinta o peso dos seus ombros”; “permita a saliva descer

¹³ Paul ZUMTHOR. Op. Cit., p. 244.

¹⁴ Sara LOPES. Op. Cit., p. 22.

tranqüilamente”; “pense em algo tão leve como uma pluma e sinta seu corpo flutuar”; “mova-se com o ritmo da respiração”. Muitas outras poderiam induzir a pessoa a auto-percepção e ao auto-conhecimento, instrumentalizando o ator para reproduzir em algum outro momento esse mesmo padrão corporal que tenha como objetivo a realização de uma voz produzida de um estado de stress na construção de uma performance.

A relaxação é condição indispensável para a boa produção vocal. No entanto é muito comum no momento que antecede a produção sonora o ator estar tensionado pela ansiedade da ocasião. Conscientizando-se, o ator terá uma autonomia que permitirá relaxar-se em situações de dinâmica vocal. Como?

Relembrando os exercícios que pratica, as técnicas de relaxação que utiliza, porém de uma forma abreviada, ou reduzida, por exemplo: onde estiver, da forma que estiver, observar as tensões e contrações e buscar manter essas regiões relaxadas pelo efeito contrário das sensações que possui; estando sentado ou em pé, deitado, buscar observar as condições da mandíbula, pescoço, ombros, e até a condição interna, havendo possibilidades um relaxante bocejo com suspiro aliviador que produz alívio às tensões da laringe, descomprime as pregas vocais, libera a emissão vocal, mantém o tom da voz.

2.4 RESPIRAÇÃO

O Aparelho Respiratório e a qualidade da respiração são muito importantes para aqueles que desejam usar sua voz como instrumento. Sabemos que a respiração resulta de movimentos autônomos, mas que podem ser voluntários no decorrer do desenvolvimento e da necessidade. Podemos citar o exemplo de uma criança nova que mal aprendeu a andar direito e já está aprendendo a nadar: com o desenrolar das aulas ela se dará conta de como realizar determinados controles respiratórios até sincronizá-los no momento do exercício e do percurso a ser percorrido dentro da água, ela estará desenvolvendo uma respiração extra-cotidiano, ou seja, para nadar ela saberá que sempre precisará mudar ou adequar o padrão respiratório para a arte de nadar, pois se ela mantiver as mesmas características respiratórias, decerto não terá uma boa performance ou se afogará.

Estaremos abordando a importância da respiração no processo da fonação. Para se obter o movimento respiratório é necessário uma inspiração e uma expiração e cronometrado no período de 1 minuto realizamos de 16 a 18 movimentos completos. Quando falamos de respiração fonatória, devemos lembrar que a inspiração se torna mais rápida para o reabastecimento e a expiração deverá ser controlada e capaz de estender-se um pouco mais para poder realizar a produção vocal desejada.

Para se ter boa qualidade respiratória no momento da fonação é necessário: 1. Pulmões em pleno funcionamento; 2. Músculos intercostais realizando movimentos saudáveis; 3. Boa tonicidade da musculatura abdominal que acompanha o diafragma.

Tradicionalmente foi difundido por várias décadas que a melhor respiração seria a respiração diafragmática: importamos esse termo dos professores de canto e deles próprios, os cantores, que passou a ser utilizada como regra de uma boa oratória, ou de um bom cantor. Após pesquisas e estudos sabemos que seria muito ingênuo classificar a boa respiração apenas pelo nome diafragmática, pois há muitos outros músculos envolvidos nesse ato neuro-motor. Falando dos tipos de respiração encontramos algumas referências que dividem em 4 tipos básicos: 1. Clavicular (superior), 2. Mista (superior e inferior), 3. Abdominal (inferior) e 4. Diafragmático-abdominal. Brandi afirma que a melhor respiração seria aquela em que há predominância funcional da região costodiafragmática. Observe a frase: falamos de predominância e não apenas de um tipo. Temos reconhecido o grande valor dos músculos intercostais na respiração e na produção tanto de voz falada como de voz cantada.

Um observação importante e de grande valor é que a respiração deve ser livre de qualquer esforço, inspirar e expirar devem ser ações prazerosas e relaxantes, não devemos fazer esforço para que ela se realize, pelo contrário ela deve liberar as tensões, oxigenar nosso cérebro, eliminar nossas impurezas.

A inspiração e a expiração para resultados fonatórios seguem as mesmas regras, deve ser livre de qualquer tipo involuntário de esforço. Por que involuntário? Pode acontecer do ator ter que desenvolver uma respiração ruidosa, tensa ou curta para a composição de um personagem ou para determinada performance, ele poderá e deverá realizá-la desde que saiba exatamente como é a linguagem corporal para a realização desse ato respiratório. Desta forma ele controlará o ato voluntário de respirar da maneira que for preciso. Como ele aprenderá? Tendo consciência de como o seu corpo respira, não criando a idéia de que a respiração está fora do corpo. A consciência respiratória se torna concreta e controlável em qualquer circunstância, a partir de uma frase antiga: “Conhece-te a ti mesmo”. Para isso é necessário estudo, trabalho físico e muita disciplina, qualidades essenciais a um ator. Liberar a respiração significa conscientizar-se.

O ato de falar, ou melhor, a arte de falar, provoca mudanças grandes no ritmo respiratório, e devemos buscar o máximo de aproveitamento neste momento para o desenvolvimento de uma voz profissional. A expiração se torna voluntária e mais longa, e as inspirações mais breves para o reabastecimento a medida que a exigência da produção vocal for se concretizando.

2.5 O ATOR E A VOZ EXTRA COTIDIANO

A Fonoaudiologia em ação deve buscar capacitar o ator para que ele próprio tenha autonomia para desenvolver a voz que precisa para a sua criação artística baseado em suas orientações, que visa um ator para a independência vocal. Permitindo que ele comece a questionar e buscar respostas para sua preparação, como por exemplo, que tipo de voz ele precisa, qual será a melhor respiração, que ressonância usar, como organizar a articulação e muitas outras vão surgir.

Lopes (2004) comenta:

*“O trabalho vocal que se desenvolve pela adoção e imitação de um modelo, por meio da repetição de formas acabadas, fórmulas prontas, soluções permanentes, é limitado e torna-se limitador, quer seja proposto sobre si mesmo, quer seja na relação com uma linguagem. Percorrer esta via é admitir que uma técnica existe por si mesma, sem depender de um organismo vivo, consciente e dotado de imaginário, que adote seus procedimentos e a construa em seu corpo, a seu modo, criando, pela matéria que lhe é própria, a individuação da forma”.*¹⁵

¹⁵ Sara LOPES. Op. Cit., p. 26.

Esta é a essência da idéia de se desenvolver uma voz extra cotidiano, que o ator tenha liberdade, criatividade e subsídios para elaborar a sua própria voz, a partir da suas próprias referências, físicas, emocionais, socioculturais.

CAPÍTULO III

Atuação Fonoaudiológica: Suporte Técnico

Das características vocais que abordamos, das definições que estudamos, poderíamos dizer que essa seria uma visão panorâmica (simplificada) da voz normal? A Fonoaudiologia trata dos princípios de prevenção, habilitação e reabilitação da voz, onde o objetivo é a busca da voz equilibrada, ou seja, normal. Equilíbrio e normal muitas vezes se confundem para definir o bom uso da voz. Será que podemos classificar uma voz como normal? Afinal, o que é normal?

Segundo Casper (1996,):

*“Não há padrões estabelecidos, e nenhuma fronteira de normas aceitas foi estabelecida. Tentar estabelecer tais padrões pode ser comparado a definir o que constitui a aparência normal. A voz, como aparência, surge em tantas variedades. Fatores culturais, ambientais e individuais contribuem para a determinação do que é designado como normal. **E a voz, novamente como a aparência, não permanece constante. Ela muda no transcorrer da duração de vida; ela muda em reação às emoções; ela muda em resposta ao ambiente; ela reflete o estado de saúde do corpo e da mente.** É extremamente difícil, quando não impossível, ter uma definição única que abarcasse todos*

os modos que uma voz normal pode soar. Normal não é um estado único, ao contrário, existe em um contínuo”¹⁶.

A parte grifada traduz uma essência que muitos deixam passar despercebida, nossa voz ela é pelo que somos e onde estamos. Sofrendo mudanças de vários tipos dos quais devemos nos adequar para que tenhamos o prazer e a efetivação da comunicação.

É comum falarmos hoje em Voz Cantada, o que já traduz a diferença da Voz Falada que se dá pelo próprio termo, mas dentro da Voz Falada, pode-se identificar a voz extra-cotidiano (fala espontânea), a voz profissional, que inclui a voz do ator. Mas como diferenciá-las?

Para explicar a Voz Falada no cotidiano, utilizarei a definição de Brandi (2002):

“Na fala, a voz é percebida (ou deveria sê-lo) como expressão do Eu. Logo, deve reproduzir da melhor forma possível aquilo que a pessoa é (voz liberada) ou deseja ser (voz conquistada). Isto refletirá na qualidade da fala, que engloba a qualidade da voz e da expressão”.¹⁷

Isso pode explicar porque muitos dos falantes possuem problemas de controle respiratório, articulação, ressonância, inflexões e emissão vocal, e não percebem

¹⁶ Raymond COLTON e Janine CASPER. Compreendendo os problemas de voz, p. 206.

o problema. Suas preocupações estão centradas em comunicar, em expressar aquilo que pensam e sentem, independente de o estarem fazendo da melhor maneira possível quanto ao nível de qualidade vocal e compreensão do seu discurso. Não possuem a consciência da importância de trabalhar o Aparelho Fonador. Em vários momentos sua fala está sujeita às variações emocionais em que se encontra. As idéias confusas, as emoções afloradas, o humor alterado, correspondem as alterações vocais. Pois a boca fala do que o coração está cheio¹⁸. Mas isso só deveria acontecer no momento em que as pessoas não estão utilizando sua voz profissional.

Temos também a possibilidade de classificar a Voz Falada cotidiana em Voz Falada Espontânea, Brandi (2002):

*“Muitos de nós utilizamos a mesma voz em toda e qualquer situação no decorrer de nossas vidas e não passa, na maioria das vezes, pela cabeça das pessoas, que elas poderiam modificar sua voz ou, pelo menos, melhorá-la, da mesma forma como melhoram aspectos da aparência física através do trabalho corporal”*¹⁹.

Cada voz possui características pessoais que são adquiridas no decorrer da vida, o que nos permitia chamar essas características de **timbre vocal ou nos termos mais atuais como qualidade vocal**, equivalendo-se à nossa impressão

¹⁷ Edmée BRANDI. Educação da Voz Falada, p. 280.

¹⁸ NTLH. Bíblia Jovem, Lucas 6:45.

¹⁹ Edmée BRANDI. Educação da Voz Falada, p. 282.

digital. Essa constituição vocal se faz através dos ajustes motores da fala, ou seja, a forma como articulamos, respiramos, ressoamos, a tensão empregada na vibração das pregas vocais, posicionamento da laringe, nossa constituição anatômica e fisiológica. Soma-se ainda características psicológica e sócio-educacional que cada um adquire no decorrer da sua vida.

Quanto à relação específica da Fisiologia da Voz com a arte do ator, observando sua trajetória de trabalho em relação à concepção de um personagem, sabemos que, em muitos aspectos, seu aparelho fonador é usado como um instrumento de trabalho.

Da mesma forma que um atleta necessita do seu corpo para seu trabalho físico, o mesmo acontece com o ator.

Antes de tudo é necessário conhecê-lo bem. Como reage a alimentação? Como reage as horas de treinamento? Como é seu desempenho físico diante do stress, a mudanças de clima, sob pressão e outras variáveis poderiam ser citadas.

Quanto mais o atleta treinar, se exercitar com dedicação e disciplina, seu corpo vai superando seus limites ou suas dificuldades e se preparando tanto para provas de limites quanto para provas de resistência. Qual o segredo? Preparo (trabalho muscular) e trabalho consciente.

Assim é para o ator: quanto mais conhecer sobre seu aparelho fonador, quais os seus limites, quais as possibilidades de reverberação, de variações de timbre, de ressonância, de intensidade, de articulação, da psicodinâmica vocal que pode alcançar para dar vida a um personagem, mais estará atingindo a grandeza da arte de interpretar.

Um dos canais para aprender esses conceitos é adquirindo um conhecimento simples, porém esclarecedor da fisiologia da voz, ou seja, de como a voz funciona, instrumentalizando-se para uma produção vocal poética.

Bombardear o ator ou o estudante de artes cênicas com uma porção de definições e termos que falam sobre a voz e/ou a fala nem sempre é a melhor forma de ensinar voz. Palestras geralmente visam o caráter preventivo.

Trabalhar a voz do ator deve demandar as necessidades reais da profissão. Produzir a voz no corpo. Voz poética. Voz sensível. Voz segura. A fonoaudiologia deve visar esses itens para desenvolver uma visão e um trabalho ampliado, redimensionado. Para isso é preciso tempo e disposição. Tempo para que cada informação seja sorvida pela mente e pelo corpo, chegando ao ponto de que cada gesto corporal e vocal estão todos em sintonia e sob o controle do indivíduo. Disposição de ambos os lados, de quem ensina e de quem está aprendendo, pois talvez uma vez explicado não seja suficiente então é preciso explicar de novo e de outra forma e aquele que tenta realizar os exercícios talvez não alcance de

primeira, tentando uma, duas, três e quantas vezes forem necessárias para a compreensão e a realização da proposta.

O fonoaudiólogo e/ou preparador vocal deve também experimentar com cada aluno, cada ator suas propostas, observar cada um separadamente, para perceber a dinâmica e o desenvolver corporal e vocal, estar em campo com ele e/ou eles, para tornar cada vez mais claras e concreta as suas informações.

Mantendo o olhar de fora como retorno na busca da voz extra-cotidiano caracterizando sua função poética.

CONCLUSÃO

Escrever, lembrar, tornar a escrever, observar, lembrar, são as formas que conduziram a escrita deste trabalho, com a intenção de proporcionar uma leitura fácil, didática e de despertar curiosidade, dúvida, afirmação, negação, interesse, principalmente interesse.

Interesse em ver e perceber a voz como um todo, e não algo produzido isolada e mecanicamente.

Para isso cito outro trecho de Lopes (2004):

“A voz deste século é produto de muitas vozes condicionadas a falar sobre as emoções mais do que revelá-las, tornando o que não é dito muito mais dramático do que o que se diz, pois não há palavras adequadas para expressar o como dessas emoções. As referências da realidade são dadas por uma cultura que tornou o “pensar” muito distinto e separado do “sentir”. O resultado é uma voz domesticada, confinada aos limites do comportamento do século XXI que se convenceu de que as idéias impressas – lógicas e intelectuais – e a palavras falada são uma coisa, enquanto corpos e emoções são outra”²⁰.

²⁰ Sara Lopes. Op. Cit., p.45.

Seguindo esta lógica do pensamento temos muitas pessoas que por pensarem assim perdem qualidades vocais. Quando falamos de perder a voz, estamos fazendo uma associação da perda das qualidades vocais como: seu brilho, suas inflexões, sua força, por vários motivos: neurológicos, emocionais ou comportamentais.

Essa perda pode em algum momento de suas vidas se tornar um fardo podendo interferir de várias maneiras, pessoal, emocional e até profissionalmente. Muitas vezes as pessoas com problemas vocais se sentem descaracterizadas ou despersonalizadas e sempre declaram: “Eu não era assim, quero voltar a falar como antes, a cantar como antes...” Daí, partem para tentativas medicamentosas e percebem que elas apenas atenuam o problema da dor, da dificuldade para falar, mas a qualidade vocal não se altera através de remédios ou crenças populares.

É preciso buscar a forma como se falava anteriormente ou redescobrir uma outra forma de emitir voz, Lopes ainda diz: buscar fazer com que o corpo use mais de si mesmo do que apenas a superfície muscular... a voz cria ligação entre várias coisas que vêm do corpo.

Observar quais são as dificuldades, aonde está a dúvida quanto a produção vocal e entender como ela acontece. Aprender do seu Aparelho Fonador da mesma forma que aprendemos do nosso Aparelho Digestivo p. ex., entender como ele é formado, como funciona, e o que ele pode vir fazer.

A Fonoaudiologia deve visar o paciente de voz dessa forma ampla e orgânica. Os mesmos cuidados e ensinamentos podem ser dados àqueles que buscam trabalhar a voz não por um problema vocal, mas, para solucionar um problema estético, que seria a construção vocal de um personagem.

Como foi abordado durante o desenvolvimento do trabalho, quando tratamos as vozes patológicas queremos que o paciente encontre sua nova voz e a mantenha para o resto de sua vida, com segurança e autonomia. Que haja a apropriação de uma técnica para cada um que trabalhe a sua voz esteticamente, uma forma de construir que em particular cada um desenvolva, abrindo possibilidades de criação e solução.

Assim, deve ser o objetivo do fonoaudiólogo com o ator, dar-lhe autonomia, segurança e conhecimento para buscar sempre em si formas de montar seu repertório vocal, lembrando-se e fazendo valer as construções vocais através de um desenvolvimento fisiológico, que se dará através de uma trabalho corporal/vocal de forma crescente e disciplinada trabalhando os elementos básicos que citamos no decorrer do trabalho.

Ainda LOPES (2004), **“A voz, dotada de suas reais qualidades físicas, atribui um poder verdadeiro à palavras e faz, de todo discurso, ação efetiva”**²¹.

Cada um deve descobrir suas capacidades e suas limitações, pois são elas que irão instrumentalizar o ator, e também sabemos que muitas vezes é inevitável que todo ou quase todos os atores passem por algum momento em que percam a sua voz, talvez seja inevitável, porém, se ele tem realizado um trabalho técnico sério, comprometido na busca da voz extra cotidiano, ou seja, sua voz poética,. então ele irá buscar novamente formas de produzir a voz até aprender e se entender vocalmente, a necessidade de estar se exercitando, pois cada trabalho da sua composição vocal irá sendo armazenada em seu corpo e sua mente, como um arquivo, que com o passar do tempo sinalizará ao ator o que deve ser feito com seu corpo, sua respiração, sua ressonância, sua articulação e tudo mais que envolva a voz em sua função poética.

Esse arquivo vocal/corporal, será traduzido na sua voz extra-cotidiano, uma construção que fará parte de seu repertório como artista e que, como elemento da arte, deve se distanciar da sua voz cotidiana.

²¹ Sara LOPES. Op. Cit., p.14.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, Moya L. Terapia Vocal para Crianças. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- ARANDA, Fátima S. M. e LEMOS, Dulce C. H. Disfonia. Exercícios Práticos e Anatomia do Aparelho Fonador. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.
- BEHLAU, Mara e REHDER, Maria Inês. Higiene Vocal Para o Canto. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BEHLAU, Mara e PONTES, Paulo. Higiene Vocal. Rio de Janeiro: Revinter, 1999.
- BEUTTEMÜLLER, Maria da Glória e LAPORT, Nelly. Expressão Vocal e Expressão Corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- BLOCH, Pedro. Você pode falar bem: Problemas de Comunicação Oral
São Paulo: Editora Nacional, 1986.
- BOONE, Daniel R. Sua Voz está Traíndo Você? Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- _____. A Voz e a Terapia Vocal. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- BROOK, Peter. O Teatro e seu Espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CARVALHO, Ênio. História e Formação do Ator. São Paulo: Ática, 1989.
- COLTON, Raymond H. e CASPER, Janina K. Compreendendo os Problemas de Voz. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- DINVILLE, Claire. A Técnica da Voz Cantada. Rio de Janeiro: Enelivros, 1989.
- FERREIRA, Leslie Piccolotto e outros. Temas de Fonoaudiologia. São Paulo: Loyola, 1984.

- _____. Voz Profissional: O Profissional e a Voz. Carapicuíba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995.
- GAYOTTO, Lucia Helena. Voz Partitura da Ação. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- GUINSBURG, Vitório. Entrevista sobre Teatro. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LEITE, Grazielle Capatto de Almeida. Avaliação Fonoaudiológica da Voz. Tese de Mestrado, PUC, São Paulo, 2004.
- LOVE, Webb. Neurologia para los Especialistas Del Habla y Del Lenguaje. Buenos Aires: Panamericana, 1988.
- LOPES, Sara Pereira. Diz isso cantando! A vocalidade Poética e o modelo Brasileiro. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 1997.
- MAIA, Eleonora Motta. No Reino da Fala – A linguagem e seus Sons. São Paulo: Ática, 1985.
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. Sobre o Trabalho do Ator. São Paulo: Perspectiva, 1988. Coleção de Estudos.
- MELLO, E. B. de Souza. Educação da Voz Falada. Rio de Janeiro: Atheneu, 1984.
- _____. Disfonias. Avaliar para Melhor Tratar. Rio de Janeiro: Atheneu, 1996.
- _____. Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada. Rio de Janeiro: Atheneu, 1996.

- MYSAK, Edward D. Patologia dos Sistemas da Fala. Rio de Janeiro: Atheneu, s.d.
- NUNES, Lília. Manual de Voz e Dicção. Rio de Janeiro: SNT, 1972. Séries Cartilhas de Teatro.
- QUINTERO, Eudósia Acunã. Estética Voz – Uma Voz para o Ator. São Paulo: Summus, 1989.
- ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- SCHILDER, Paul. A Imagem do Corpo. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- SOARES, R. M. Freire e PICCOLOTTO, Leslie. Técnicas de Impostação e Comunicação Oral. São Paulo: Loyola, 1977.
- SOUCHARD, Philippe. O Diafragma. São Paulo: Summus Editorial, 1980.
- STANILAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- ZEMLIN, Willard R. Princípios de Anatomia e Fisiologia em Fonoaudiologia. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.