

Dinâmicas de movimento da voz

Lucia Helena Gayotto*

... parte da necessidade da palavra,
mais do que da palavra já formada.
Mergulha na necessidade.
Refaz poeticamente o trajeto
que levou à criação da linguagem.

Antonin Artaud

Abrir este artigo com palavras de Artaud (1984) é instigante e inspirador. Pode-se dizer que é com essa matéria necessária e poética da voz que a investigação opera. Nesse artigo, meu objetivo é lançar caminhos para além da palavra já formada, como evoca Artaud, tomando não só as dimensões de produção da voz, suas resultantes, caminhos e descaminhos, como também o diálogo entre essas dimensões e duas outras: uma da ordem de como o som chega e toca o outro (o terreno da afecção) e outra feita de impulsos que encaminham a emissão e que são feitos em parte de necessidades e/ou desejos do comunicar, que levam à produção vocal.

Camadas constitutivas da voz

A escuta apurada da voz humana revela essas dimensões e complexidades inerentes ao processo de pesquisa, especialmente em como perceber a voz com atenção às várias camadas expressivas que emergem de suas sonoridades. Camadas essas que abrem para estudos e reflexões sobre o poder que a emissão tem de nos afetar e sobre como isso é realizado: quais os movimentos sonoros/verbais que encaminham a expressão.

A questão é que para pesquisar esse poder emissivo/expressivo, é essencial olhar as *camadas constitutivas da voz*: esse é o princípio básico que rege minha pesquisa fonoaudiológica; ele unifica alguns conceitos e seus usos práticos, que serão apresentados no decorrer deste texto.

São consideradas camadas por serem zonas imbricadas à voz, como, por exemplo, nas compo-

sições com o *corpo físico* – posturas, movimentos, dança, ações; com a *música* – melodia, acento e ritmo; com o *texto* – da passagem da leitura para oralidade; com a *psique*, na expressão vocal de estados psíquicos; com o campo das *intenções, situações e circunstâncias relacionais*, etc. São todas essas instâncias e ainda outras, mais diretamente ligadas aos *recursos vocais*: volume, articulação, ressonância, ênfases, entonação...

No trabalho com voz, o que tem se mostrado evidente é que, por mais que se nomeiem as suas qualidades, definindo recursos e características, ou mesmo que se exponham alterações nessas qualidades, esses dados, isoladamente, não são suficientes para revelar suas camadas expressivas e os sentidos ali contidos. Por exemplo, se tomarmos uma característica da voz, *abafada*, percebe-se que diversas camadas lhe são inerentes. A começar por aquelas que definem traços ressonantes, de pouco brilho, de reduzido eixo ressonantal, de possíveis tensões na fonte glótica, ou ainda de pouca abertura articulatória, alterações na posição da língua, e assim por diante.

Portanto, a qualidade *abafada*, em meio ao conjunto orquestral da voz, pode ser compreendida como um efeito composto de outras qualidades que a influenciam e/ou constituem. O problema está em ter escuta para a complexidade dessas composições, percebendo como uma qualidade influi na outra. Significa dizer, por exemplo, que um traço sonoro, como parte da musicalidade da voz, traz ritmos, melodias e fluxos de sons e silêncios, que merecem atenção.

Mas isso é só o começo: a investigação de uma *voz abafada* (tida aqui como uma ilustração) nos coloca diante de fisicalidades e posturas que dinamizam seus traços sonoros: eixos anatômicos e afetivos que dizem sobre o corpo dessa voz e sua história. Tal característica vocal pode também nos fazer refletir sobre quem é esse falante e

* Fonoaudióloga. Mestre em Distúrbios da Comunicação pela PUC-SP, professora da PUC-SP e da USP, professora do Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, professora do Curso de Especialização em Voz do Cogea-PUC-SP, Preparadora Vocal nas Artes.

sua relação comunicativa; como ele se comporta diante do ato de comunicar em certas situações e contextos, seus impulsos expressivos, suas necessidades e desejos implicados no comunicar. O exemplo da característica *abafada*, que remete a posturas vocais ligadas aos recursos de ressonância e articulação, em termos expressivos reflete também a falta de brilho, de potência e de abertura sonora: essa característica pode revelar uma atitude menos expansiva na comunicação. Se seguíssemos na análise do exemplo mencionado, chegaríamos na história de vida da pessoa: vasta teia orgânico-afetiva-cultural-social que, gradativamente, nos aproxima do sujeito, de suas condições subjetivas.

Veja que só uma qualidade vocal (*voz abafada*), destacada como exemplo – sabemos que a essa qualidade somam-se outras, numa cadeia –, sugere várias dimensões de entendimento. É necessário apreender sensações e emoções que, às vezes, passam despercebidas, forças que brotam do sujeito, das situações em que vive, das trocas e inter-relações que estabelece socialmente e que, processualmente, alimentam a voz, suas posturas e manifestações.

Regida por tal princípio unificador (das camadas constitutivas), aponto para importância de investigar a voz *como propulsora da expressão*,¹ particularmente na abordagem de suas *dinâmicas*, buscando em sua matéria sonora fonte para investigações teóricas e improvisações na prática de preparação vocal e fonoterapia.

A trajetória deste artigo, partindo do princípio já enunciado, se dá pelo seu desdobramento em conceitos derivados de meu trabalho de pesquisa com voz: *corpo vocal*, *ação vocal* e *dinâmicas de movimento da voz*.

Conceitos vocais

O tema deste artigo abarca os outros dois conceitos, corpo vocal e ação vocal; cada qual pressupõe uma abordagem com voz:

Corpo vocal – Trata das conexões da voz com o CORPO.

Parte do pressuposto de que a voz se faz pelo “feito” do corpo e, vice-versa, o corpo se faz também pela voz (Gil, 1997). Este conceito ajuda a praticar e investigar as posturas e os encaixes do corpo vocal, procurando dilatá-lo (Gayotto, 2004).

Ação vocal – Com foco na expressividade e no TEXTO. Trata-se de conceber e praticar os recursos vocais² ligados às forças vitais. Especialmente no teatro, trabalhando a expressividade de textos e os relacionando aos recursos vocais e ao estudo do texto e do personagem, suas situações, intenções, objetivos e subtextos (Gayotto, 2000).

Dinâmicas de movimento da voz – Ligadas à multiplicidade de MOVIMENTOS SONOROS DA VOZ (seus recursos e possibilidades), favorecendo a abordagem de aspectos clínicos e estéticos da voz (Gayotto, 2004).

Como base para o trabalho com as dinâmicas de movimento da voz, serão evocados os conceitos acima descritos e as abordagens que cada um implica. Portanto, alguns de seus usos serão expostos como parte dos procedimentos utilizados no trabalho com voz. O conceito de ação vocal servirá apenas para abordar certas passagens deste artigo, sem um maior aprofundamento, pois necessitaria de desdobramentos bem mais extensos (para seu estudo, consultar Gayotto, 2000).

Primeiramente, vamos compreender as implicações da pesquisa do corpo vocal nas dinâmicas de movimento da voz.

Corpo vocal

Em primeiro plano está o pressuposto, tão valorizado, da indissociabilidade voz e corpo ou, como venho pesquisando e trabalhando, corpo vocal – termo usado no sentido de explicitar, justamente, essa unidade.

Posto esse preceito, o que em si não é novidade, como fazer para que ele seja desdobrado em

¹ Essa idéia, em si, já define novas possibilidades de investigação, temas para outros artigos. O relevante, neste momento, é pontuar que os trabalhos com improvisação, soltura, flexibilização e potência de voz privilegiem o contato direto com a matéria sonora, e que, por meio dela, se busque a ampliação da expressão, em suas várias camadas.

² “*Recursos vocais*, entendidos como tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, freqüência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Esses *recursos* combinados expressam as intenções e/ou os sentidos vocais na emissão. *Forças vitais*, expressão utilizada por Nietzsche, são aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo, fundamentalmente no que permite a expansão da vida em seus vários planos” (Gayotto, 2002, p. 20).

métodos e procedimentos? Como propor essa indissociabilidade fazendo com que a formação, tanto de quem recebe quanto de quem executa a preparação de voz, passe, necessariamente, por uma experiência corporal/vocal?

O pressuposto é que a voz, imbricada ao/no corpo, é corpo vocal, o que nos leva a estudá-la, repensar sobre seus universos e conexões, apreciá-la e incorporá-la como tal. Porém, o que se percebe muitas vezes, na formação de estudantes e profissionais da área de voz, é que as práticas ficam dissociadas das de corpo, dadas em momentos distintos, para que as associações sejam feitas depois, por cada um. Essa é uma realidade comum na formação do fonoaudiólogo, mas também na dos atores que, mesmo considerando a importância do binômio corpo *versus* voz como instrumentos de preparação, têm comumente seus trabalhos realizados em momentos distintos. Outra questão é da ordem da disponibilidade para se trabalhar a voz do corpo e o corpo da voz. É comum, tanto no estudante de fonoaudiologia quanto no de teatro, a falta de uma bagagem e de uma consciência corporal/vocal; ao contrário, muitas vezes trazem dificuldades em lidar com os seus corpos e com os dos pacientes (no caso dos fonoaudiólogos), além de travas corporais, acompanhadas por outras tantas, vocais.

Portanto, o propósito não é apenas ligado ao corpo físico, mas à sua dimensão simbólica, em suas relações com a voz e ao trabalho vocal propriamente. Também é comum acontecer que estudantes e profissionais de Fonoaudiologia tenham certo pudor em realizar procedimentos vocais, mesmo manobras simples. Isso revela que a compreensão de que voz e corpo são experiências indissociáveis ainda passa muito mais pela racionalização do que pelo próprio corpo. Se passasse pelo corpo poderia gerar uma memória físico-afetiva capaz de contribuir na reflexão e na ação profissional, bem como de criar necessidades investigativas.

Isso não quer dizer que, no trabalho com o corpo vocal, aliado a qualquer exercício de voz, o corpo sempre tenha que estar em movimento; obviamente, há momentos nos quais o foco está mais nas vocalizações (com o corpo estático) ou ainda no corpo³ (geralmente conectado à respiração). O que deve ser valorizado é a abordagem do corpo vocal que, elaborada dessa maneira, é indissociável em suas experimentações.

³ As passagens do texto em que aparece a nomeação *corpo* se referem estritamente ao corpo físico, sem a presença da voz como manifestação sonora.

Como se vê, atado a esse conceito está o princípio da voz em suas camadas constitutivas, tendo como preceito o fato de que a voz deve ser vista não apenas em suas formas de produção, “da boca para fora”, mas também pelos impulsos de movimento da voz (impulsos do comunicar), que dizem respeito ao mundo interior das pessoas na relação com o outro.

Ao tomar a voz como movimento, mão dupla *do e para* o corpo, a posição aqui assumida é de que seu estudo seja assim aprofundado, o que quer dizer que os profissionais do corpo estão, ao mesmo tempo, nos fornecendo bases para a investigação da voz como corpo. Cohen (1993), fundadora do Body-Mind Centering, nos revela que, após anos de vivência com o trabalho corporal, uma de suas professoras lhe disse: “Enquanto você não aprender a falar, nunca saberá como dançar” (p. 57). Interessante observar que, nesse caso, o caminho investigativo partiu da experiência com o corpo para as descobertas com a voz; o mais importante é perceber como essas vias são necessárias e dependentes para manifestação expressiva, e é isso o que se reforça nessa conceituação.

Pensando nessa abordagem, um dos objetivos práticos do corpo vocal é o de investigar as implicações das posturas corporais na voz, na consciência e no preparo de movimentos da voz. Esses movimentos brotam do interior do corpo, dilatado inicialmente pelas posturas respiratórias, seguidas de outras, tais como amplitude de laringe, faringe e boca; movimentos que o corpo pode realizar para “receber” e produzir o som. Essa experiência traz o entendimento e a percepção da voz constituída por eixos posturais, tal qual se compreende o corpo.

As dinâmicas de movimento da voz terão como um dos pontos de partida a compreensão de corpo vocal; firmada essa relação com o corpo, serão vistos, a seguir, os desdobramentos desse novo conceito.

Dinâmicas de movimento da voz

A necessidade de pesquisar a voz como propulsora da expressão e da criação apontou para esta vertente do trabalho: para investigação da matéria sonora e de seus movimentos.

Por vezes, as abordagens fonoaudiológicas, quando aplicadas ao trabalho de preparação vocal

com profissionais da voz, podem ficar muito restritas a um plano de exercícios e técnicas, que acabam por não contemplar maiores possibilidades artísticas e estéticas. O mesmo pode acontecer quando, em situações clínicas, há uma necessidade de um trabalho com a expressividade de maneira mais “livre”, mais solta, de um trabalho menos pautado em exercícios e mais em dinâmicas de improvisação vocal. Para se ampliarem as implicações criativas e expressivas da voz, é preciso abrir novas frentes de trabalho, com olhares para improvisação, para soltura da voz, para o jogo teatral, para dinâmicas musicais, para trajetórias na dança e no trabalho corporal.

Pensando em tais necessidades, a idéia desse conceito é que a sonoridade seja trabalhada como potência expressiva, em suas dinâmicas corporais e afetivas. Visando verticalizar a compreensão das *dinâmicas de movimento da voz*, vamos abrir seu estudo por três caminhos:

1. *Estados psicofísicos*: reúnem uma composição de elementos que diz respeito à fisicalidade, à voz, à psique.
2. *Dinâmicas de movimento* de Laban (1978), descritas para o corpo, e as apropriações para voz feitas em meu trabalho de preparação vocal (Gayotto, 2004);
3. *Termos descritivos* – Behlau e Pontes (1995), Boone (1996), que definem voz tanto do ponto de vista específico de seus recursos (articulação, ressonância, volume, respiração) como de sensações subjetivas ligadas à voz (intimidada, sensual, invasiva).

Estes três caminhos fazem com que o trabalho com as dinâmicas tenha, por um lado, um enfoque de movimento, com as fisicalidades – nas suas relações com a pesquisa de Rudolf Laban (caminho 2). Por outro lado, essa abordagem propõe o desenvolvimento dos recursos vocais (articulação, volume, ressonância, etc.), tendo em vista seus movimentos sonoros e suas características sensorio-emotivas (caminhos 1 e 3). Vamos desdobrar cada uma dessas vertentes presentes neste conceito.

Estados psicofísicos

Envolvem sensações, sentimentos, situações, estados de estar, de saúde, de padrões. São híbri-

dos de coisas que misturam pensamentos, valores, sensações. Portanto, eles são, de certa forma, imprevisíveis e de difícil classificação. Podemos estudar elementos que os compõem e, nesse sentido, captar – do ponto de vista vocal (nosso maior interesse) – que elementos físicos e psíquicos estes estados evocam. Portanto, pode-se dizer que “estados psicofísicos” é uma expressão abrangente, que engloba o estudo dos estados da voz.

Os estados não são monolíticos, são modos plurais de expressão. Pode-se, como processo de avaliação da voz, conhecer as características que se fazem mais proeminentes, escolhendo-as para estudo. Por exemplo, existem alguns efeitos de ação corporal imediata, que podem ser físicos e/ou psíquicos, que produzem resultantes vocais, como de cuidado, de proteção, de risco, de contenção e assim por diante.

No entanto, se tomarmos algum estado, como a tristeza, será que podemos classificá-lo de forma “pura”, desconsiderando outras de suas possíveis faces: depressão, melancolia, desânimo? Claro que não! A tristeza é um estado composto, aliás, como a grande maioria dos estados humanos, embora seja possível dizer que alguns encerram maior complexidade que outros, como também é possível operar certos recortes nesses estados e em suas resultantes vocais, de modo a tornar seu estudo mais viável.

A observação dos estados psicofísicos faz ver que eles são potenciais, que delimitam faixas de percepção e de estudo. Uma palavra de um texto teatral, um estado sugerido, uma rubrica teatral, uma direção dada por alguém, permite nomear, dar uma palavra como referência, que resuma certas forças de um estado psicofísico que se queira captar e expressar na peça teatral. Digamos, IRONIA: pode-se verificar por quais caminhos a voz tende a ir ao encontro da expressão, nesse estado. Nada que seja fechado ou absoluto, apenas como indício, traço que pode orientar o falante (ator, locutor, cantor, político e outros).

Naturalmente, há vários modos de expressão da voz para cada estado psicofísico, mas é razoável dizer que a voz, em estados de alegria e prazer, tende a ser melodiosa, dotada de variadas inflexões, como uma qualidade fundamental. Em oposição, os estados de tristeza e sofrimento tendem a ser mais diretos, monotônicos. Seria simplista resumir a isso o conhecimento dos estados e suas resultantes

vocais, é preciso acrescentar outras camadas de entendimento conceitual e outras tantas, de compreensão dos recursos vocais presentes em grupos de estados psicofísicos.

Como forma de organização, proponho certa articulação dos estados psicofísicos em dois grandes grupos: estados de expansão e de retração.

Abaixo, os dois *grupos de estados psicofísicos*, que poderiam também ser nomeados *tendências dos estados*:

- A) Quando os estados fazem expandir, otimizam, potencializam, fazem promover a expansão das forças vitais, com ânimo, aumento de forças, pode-se chamá-los de ESTADOS DE EXPANSÃO.
- B) Quando são de contração, limitação, de mímica, desvitalização ou retração, defesa, guarda, de diminuição de forças, serão nomeados de ESTADOS DE RETRAÇÃO.

Há recorrências de estados psicofísicos e elas são sentidas inclusive na voz. Porém, como já foi dito, observam-se variações, por exemplo: os estados que potencializam a alegria, a satisfação, o amor, podem gerar reações contrárias, reações de mímica, de despotencialização, mesmo mantendo algo de expansão.

Para mostrar algumas resultantes vocais dos estados é necessário apontar para os elementos que constituem as dinâmicas de movimento do corpo, o *segundo caminho* de entendimento deste conceito (caminho 2). As manifestações vocais, advindas dos estados, são enriquecidas pela compreensão e prática dos elementos que compõem as dinâmicas de movimento, descritas por Laban (1978).

Dinâmicas de movimento

Partindo do estudo de Rudolf Laban, da descrição dos elementos do movimento – *forte e leve, flexível e direto, rápido e lento, contínuo e entrecortado* – que constituem os fatores do movimento, respectivamente – *energia, espaço, tempo e fluência* –, segue a adaptação que fiz deles, todos apropriados como categorias aplicáveis à voz, como dinâmicas de voz:

A-Energia/peso

No corpo – *forte e leve*.

A *energia* da voz está ligada especialmente à *intensidade vocal*, mas também aos ajustes feitos na *articulação*, na *cadência*, nas *ênfases*.

B-Tempo

No corpo – *lento e rápido*.

Na voz, o *tempo* relaciona-se à duração e a transformações dos recursos, tais como: *respiração, pausas, fluência, velocidade e mudanças articulatórias*.

C-Espaço

No corpo – *flexível e direto*.

A *espacialidade* da voz é expressa principalmente nas modificações de *altura* e nos movimentos que alterem, conseqüentemente, às *curvas melódicas*, à *entoação*, como também a qualidades de *ressonância*.

D-Fluência

No corpo – *contínua e entrecortada*.

A *fluência* da voz diz respeito a *variações respiratórias*, de *pausas*, de *encadeamento articulatório*, e também de *duração* (Gayotto, 2004).

Cada um desses fatores do movimento, *energia, espaço, tempo e fluência*, será classificado aqui em categorias. Como o termo sugere, esses fatores são *dinâmicas* que se tocam, se implicam: o que se considera como *energia* na voz, por exemplo, uma *articulação sobrearticulada*, implica, também, alterações em outras categorias, como as de *tempo e fluência*. A presença de uma *ressonância* muito baixa, de peito e laringo-faríngea, recurso vocal ligado à categoria *espaço*, certamente gera sensações e modificações de *energia*.

Por meio do diálogo com Laban, apropriando as *dinâmicas de movimento* também para voz, será mostrado como essas dinâmicas aparecem em alguns *estados psicofísicos*, principalmente para elucidar os percursos conceituais e suas aplicações.

Vamos tomar três exemplos de cada um dos dois grupos de estados. Dos *estados de expansão*: A ALEGRIA, A PAIXÃO, A SIMPATIA. Dos *estados de retração*, em oposição ao primeiro: A TRISTEZA, A INDIFERENÇA E A ANTIPATIA.

Como dinâmicas de voz, os três estados de EXPANSÃO tendem a expressar, com predominância quanto à categoria *espaço*, VOZES FLEXÍVEIS, ou seja, com grande variação melódica, tendendo, muitas vezes, para o agudo. Em contraposição, os três estados de RETRAÇÃO tendem a expressar, com predominância quanto à categoria *espaço*: VOZES DIRETAS, ou seja, com pouca variação tonal, com curvas melódicas que sejam de característica mais descendentes ou ainda afirmativas, e com tendência, algumas vezes, para o grave.



Outro resultado interessante é que, em termos de dinâmicas vocais, os estados de alegria e de paixão fazem uma segunda oposição com os de tristeza e de indiferença: ambos os de EXPANSÃO trazem como traço vocal mais comum, quanto à energia, VOZES FORTES ou com aumento de tónus, bem articuladas. Ambos os de RETRAÇÃO, como dinâmica mais comum, quanto à energia, VOZES SUAVES, com menor abertura articulatória.

Agora, perceba como uma dinâmica vocal pode alterar um estado: o sujeito ANTIPÁTICO, quando usa de ENERGIA FORTE, pode tornar-se GROSSO, desdobrando seu estado inicial. Quanto ao TEMPO, nota-se que a qualidade RÁPIDA pode ajudar e/ou ser mais freqüente nos estados de antipatia e indiferença; já a tristeza traz como traço muito freqüente o TEMPO LENTO.

Para caminhar um pouco mais nas relações com o trabalho de Laban, será mostrado como os elementos – *forte, leve, direto, flexível, rápido, lento*⁴ –, que compõem as dinâmicas de movimento, nas categorias *energia, espaço e tempo*, se combinam para formar AÇÕES, e como estas podem ser também aplicadas à voz e a seus estados.

Ações de Laban na voz e nos estados

Laban (1978) nomeou de AÇÕES a combinação dos elementos que constituem os fatores de movimento, por exemplo: um movimento LEVE, FLEXÍVEL e LENTO traz a ação de FLUTUAR; seu oposto provoca uma ação de SOCAR – movimento FORTE, DIRETO e RÁPIDO. Dois movimentos de animais podem ilustrar estas ações: o PÁSSARO flutua, a COBRA, ao dar o bote, soca.

Serão expostas especialmente as ações mais comuns nos estados exemplificados anteriormente: *alegria, paixão, simpatia, e tristeza, indiferença, antipatia*. O estado alegre tem (na adaptação que fiz das ações de Laban) uma tendência como a do verbo de ação TALHAR, que é composto dos elementos FORTE, FLEXÍVEL e RÁPIDO, contrário ao triste, que traz como uma possibilidade de verbo (ele tem outras) O DESLIZAR, que é SUAVE, DIRETO e LENTO.

Ao trabalharmos estes verbos (talhar, deslizar) como ações corporais e vocais, é nítido perceber como as expressões dos estados psicofísicos são fa-

cilitadas pela busca das características atribuídas aos verbos: como a tristeza *desliza* [trazendo ações derivadas tais como: *alisar, borrar* (Laban, 1978)], como a alegria *talha* (aqui também no sentido de ações derivadas, como: *chicotear, açoiar*, entre outras).

Essas ações encaminham o trabalho com as dinâmicas de voz e seus estados psicofísicos, e conduzem o trabalho para que seja, ao mesmo tempo, corporal e vocal. Além disso, é sempre bom trabalhar com verbos de ação, pois gera maiores possibilidades de manifestação e expressão. Como diz Stanislavski (1986), não fale, faça! Isso, referindo-se à necessidade de ação física na cena teatral – o que inclui o trabalho com o conceito de *ação vocal* (Gayotto, 2000). No teatro, os verbos de ação são usados para traçar métodos de improvisação, elaboração de cenas, caminhos para contracenação. Além disso, em todo trabalho de análise de texto teatral – ou de outros textos a serem trabalhados como expressão – os verbos são tidos como diretrizes para perseguir/descobrir/gerar ações na oralidade.

Para ampliar as experimentações com os movimentos da voz, gostaria de propor um desvio, para contar, sucintamente, como essas dinâmicas – de Laban e da voz – são sentidas e trabalhadas nas palavras, nos fonemas.

As palavras e seus movimentos sonoros

Pode-se pesquisar nas palavras suas probabilidades de movimento, combinações de vogais e consoantes. Grotowsky (1987) as define em imagem e movimento: as vogais são como um rio, sonorizando o fluxo de emissão, e as consoantes se relacionam a elas como suas margens, definindo, cortando, expandindo e encurtando o fluxo sonoro sugerido pelas vogais.

Venho explorando, em meu trabalho de preparação vocal, as dinâmicas de movimento das consoantes, trabalho estimulado também por Irina Promptova (Preparadora Vocal do Teatro de Arte de Moscou) e, depois, adaptado por mim para os usos e necessidades de nossa língua. Parte deste trabalho está descrito em Gayotto e Souza (2004).

Para aclarar esses percursos fonêmicos, como exemplo (não é o caso de detalhar) temos que as

⁴No presente texto, são trabalhadas três categorias, *energia, espaço e tempo*, que formam as ações primárias, descritas por Laban (1978). A categoria *fluência*, que faz compor outras ações, chamadas por Laban de derivadas, não será detalhada e, como proposta de trabalho vocal, será incluída na categoria de tempo, somando-se a suas características.



consoantes /f/ e /v/ são emitidas com movimentos que sugerem *pressão* (forte, direto e lento); já o grupo de consoantes plosivas /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/, tendem para ações como o *socar* (forte, direto, rápido). Pode-se investigar, para cada consoante, suas possibilidades de movimento, sua fisicalidade – corporal e vocal, e seus verbos de ação definidos por Laban.

Pensando nessa abordagem, sob o prisma poético da voz, evoco Platão (1973), quando pesquisa as palavras como potências de movimento expressivo. Ao serem emitidas, as palavras apontam para características de movimento e isso influi em suas qualidades articulatórias: o fonema /L/, por exemplo, em sua consciência e produção de ponto articulatório, traz movimentos de *deslizar*, *líquidos*, não é à toa que está em uma categoria de consoantes assim definidas. Continuando, é possível investigar dinâmicas de movimentos das consoantes, de como elas aparecem nas palavras: o /L/ podendo sugerir *deslizar*, *escorrer* – em palavras como LEITE, LÍQUIDO, LÂNGUIDO, LAVAR, LARGO, LAMBER, entre outras.

Isso não significa linearidade sonora/motora, é preciso ver que há contradições e conexões, como, por exemplo, emitir a palavra LEITE *socando*, ou ainda LAVAR *pressionando*, tudo será fruto de uma composição de intenções, situações, estados, fisicalidades e de ações vocais elaboradas na expressão e “em ato”. Resgatando o princípio unificador, apresentado anteriormente, o que instiga são essas camadas constitutivas de percepção da voz.

Antes de prosseguir para o terceiro caminho de investigação das *dinâmicas de movimentos da voz* (já vimos dois: *estados psicofísicos* e as *dinâmicas de movimento* de Laban), proponho um esclarecimento da entrada deste último caminho. Até agora, o que se viu é que o cruzamento entre os estados psicofísicos e as dinâmicas de movimento de Laban fornece meios para que a voz seja experimentada à luz dos estados afetivos, como potência de movimento e como ação vocal, seja pelas dinâmicas de Laban e suas ações ou pela pesquisa fo-

nêmica vista. O terceiro caminho irá privilegiar as sonoridades da voz: ele é feito de *termos descritivos*, que definem voz tanto do ponto de vista de qualidades diretamente ligadas aos recursos vocais, quanto a sensações que poderíamos nomear subjetivas ou de estados psicofísicos.

Termos descritivos

Grande parte das definições, que veremos abaixo, foi tirada de um quadro intitulado “Termos Descritivos da Voz” (Behlau e Pontes, 1995; Boone, 1996), que depois foi adaptado aos usos deste trabalho. Esse quadro compõe uma proposta de avaliação de voz segundo 100 termos descritivos. Os sujeitos, junto com o terapeuta, ao assinalarem os traços que melhor definem a sua voz, delineiam um provável caminho para percepção e encaminhamento do trabalho a ser realizado. Em sua grande maioria, são termos simples, que podem facilitar a avaliação. Alguns deles são: voz abafada, comprimida, infantilizada, aberta, potente, impotente, submissa, amável, tensa.

Como forma de junção com o trabalho de Laban, dentro do conceito das dinâmicas de movimento da voz, esses termos descritivos serão aplicados às categorias de movimento: *energia*, *espaço*, *tempo*. Dentro de cada uma dessas categorias, segundo a adaptação feita para voz (Gayotto, 2004), serão encaixados os recursos vocais que lhe dizem respeito, nomeados aqui de subcategorias:⁵

- A – ENERGIA – diz respeito aos recursos *articulação e volume*;
- B – ESPAÇO – *fonte glótica, ressonância, altura e entonação*;
- C – TEMPO – *respiração, fluência e velocidade*.

Os *termos descritivos* da voz foram encaixados em cada uma das subcategorias, dos *recursos da voz*, abraçados pelas três categorias: *energia*, *espaço e tempo*. Veremos, então, como os termos se distribuem em cada subcategoria. Primeiramente, destacaremos os termos que são mais familiares

⁵ Como já visto, e como proposta de organização de todos os dados, agruparemos os fatores de movimento *tempo e fluência*, em um só, TEMPO, somando suas características. Como é comum à Fonoaudiologia a fluência ser tida como um recurso vocal, aqui também será tomada como tal. Apenas alguns recursos da voz foram escolhidos, os mais fundamentais para este trabalho: articulação, volume, ressonância, altura, entonação, respiração, velocidade e fluência. Uma região do trato vocal foi destacada como recurso: em vez de classificar alguns termos na subcategoria ressonância, parte das descrições da voz será colocada dentro na subcategoria nomeada de *fonte glótica*, por seu vínculo com a laringe (onde ficam as pregas vocais) e com a região laringo-faríngea; também porque alguns desses termos estão vinculados a alterações da voz (disfonias), ligadas principalmente a alterações da fonte glótica.

à pesquisa fonoaudiológica e que, por isto, foram colocados com facilidade nas subcategorias:⁶

- A – ENERGIA – voz *exagerada* (referindo-se ao recurso *articulação*); *fraca* (*volume*)
- B – ESPAÇO – *gutural* (ressonância); *áspera* (*fonte sonora*)
- C – TEMPO – *lenta* (*velocidade*); *ofegante* (*respiração*)

Os termos, vinculados a sensações que poderíamos nomear subjetivas ou de estados psicofísicos, foram agrupados depois de experimentações que permitiram perceber qual o recurso que impulsiona e alimenta, de forma mais marcante, a produção de cada um deles e, portanto, o recurso vocal que encaminha sua emissão:

- A – ENERGIA – voz *afetada* (*articulação*), *agressiva* (*volume*)
- B – ESPAÇO – *pálida* (ressonância); *rude* (*fonte sonora*); *simpática* (*entonação*)
- C – TEMPO – voz *estressada* (*respiração*); *insegura* (*fluência*)

Assim, os termos mais conhecidos no trabalho com voz, cada qual em um recurso, foram encaixados naturalmente nas subcategorias, por exemplo: *ressonância torácica*, *fonte sonora rouca*, ou ainda *velocidade lenta*. Para uma melhor compreensão, veja que a subcategoria *articulação*, em seu conjunto de termos comuns à avaliação de voz, comporta as definições: *mole*, *pastosa*, *precisa*, *exagerada*, *travada*. Outros termos aplicados à *articulação*, que estão vinculados a estados psicofísicos, são: voz *relaxada*, *polida*, *incisiva*, *cruel*.

Para concluir, vejamos outros exemplos de termos ligados a sensações e/ou estados, conectados ao recurso vocal que lhe propuliona mais diretamente a emissão:

- A – ENERGIA – voz *ameaçadora* (*volume*)
- B – ESPAÇO – voz *jovial* (*entonação*)
- C – TEMPO – voz *hesitante* (*fluência*)

A relevância desse caminho, para se trabalhar com as *dinâmicas de movimento da voz*, está primeiramente na multiplicidade de percursos que

esses *termos descritivos* fornecem para o trabalho de avaliação de voz. Outro fator é a facilidade que as pessoas têm em identificar boa parte desses termos, em si e no outro.⁷ Em terceiro lugar, está a riqueza e a diversidade desses termos, que muito se assemelham às rubricas teatrais, encaminhando e multiplicando a compreensão e a interpretação das trajetórias expressivas, por propor diversas maneiras de emissão, tanto do ponto de vista dos parâmetros motores mais comuns ao exercício dos recursos da voz, quanto de estados psicofísicos vinculados a cada um deles.

Ao tomar contato com as potencialidades de sua voz, experimentando os encaminhamentos sonoros que os termos designam, o sujeito se sente dirigido, encaminhado por eles, reconhece seus caminhos, pode retornar, refazer e criar novos. Por meio desse procedimento, trabalhamos a avaliação e o desenvolvimento da voz; a expressividade do sujeito vai se multiplicando em possibilidades, assim como a percepção das camadas que constituem sua voz.

Fechamento

Esses campos teóricos/reflexivos e suas práticas abrem a compreensão da voz como estruturada em camadas, e criam zonas de diálogos essenciais entre as sensações, o corpo e as potencialidades expressivas.

Inicialmente, a idéia de *corpo vocal* estabelecendo uma base para apreender conexões da voz com o corpo, em suas dimensões interiores e exteriores, ou seja, dos terrenos que ampliam a percepção de corpo vocal do sujeito e dos efeitos sobre o outro. Depois, a abertura para algumas trajetórias com as *dinâmicas da voz*: dos *estados psicofísicos* (voz, corpo, psique); das *dinâmicas de movimento* descritas por Laban, e das ações geradas pela combinação dos elementos de movimento (e de como essas ações são fundamentais para o trabalho com a *ação vocal*); da pesquisa com os movimentos sonoros dos fonemas, das palavras; e, por fim, da multiplicidade de *termos descritivos* que definem e dirigem o trabalho, promovendo sua percepção com os termos vindos de qualidades variadas da

⁶ Todos os termos descritivos serão escritos no gênero feminino, por estarem vinculados a definições de voz.

⁷ Inúmeras vezes, eu fiz esse tipo de avaliação com sujeitos das mais variadas profissões e procedências, e é comum que esta seja uma prática prazerosa e fluente.

voz: subjetivas, de sensações, emoções, estados, da voz na pessoa e na relação com o outro, da motilidade sonora, e outras. Todos esses conceitos e dimensões de pesquisa são unificados pelo princípio estrutural de que a voz se faz em *camadas constitutivas*.

Como fechamento, é necessário pontuar alguns aspectos reflexivos e metodológicos relevantes, que irão permitir maior clareza sobre como essas dimensões são postas em prática, e porque são estruturais e estruturantes para o aprendizado do fonoaudiólogo, que prepara a voz, e do sujeito que recebe a preparação. Enumero, a seguir, estes aspectos que a pesquisa com as DINÂMICAS DE VOZ podem favorecer:

- A) Partindo do princípio unificador, das *camadas constitutivas*, a abordagem com as dinâmicas da voz aponta para intercâmbios com diversas áreas de atuação profissional: da fonoaudiologia com a música, com o teatro, com a psicologia, com a dança (ou a pesquisa do corpo), com a lingüística, entre outras;
- B) Para que, fundamentalmente, a *matéria sonora* da voz seja propulsora de experiências criativas e terapêuticas;
- C) Para terapia vocal, na preparação do *profissional da voz*, e no trabalho com o texto no teatro, na locução, no canto, na TV, e em outras atuações;
- D) *Improvisação vocal*: como um componente dinâmico, que permite investigação por meio de elementos de improvisação na emissão vocal, para favorecer, de um lado, uma realização que possa instilar memórias corporais/vocais/emotivas, para o aprimoramento vocal e eventuais tratamentos de dificuldade específicas, e, de outro, esteja a serviço da criação, da voz nas artes;
- E) Como caminho para exercitar e flexibilizar a voz, no processo de elaboração de personagens no teatro,⁸ e como método de exploração das possibilidades fonéticas/fonológicas das palavras/fala;

- F) *Termos descritivos*: para análise e avaliação na terapia vocal; os termos descritivos fornecem uma vasta teia emissiva e criam uma base para elaborar e conhecer caminhos expressivos;
- G) Para o trabalho com ações vocais (Gayotto, 2000): ao se trabalhar a voz em suas dinâmicas, a emissão é estimulada sob forma de ação;
- H) Como método investigativo, que pode ser proposto na forma de jogo, seja ele coletivo ou em tratamentos individuais. No jogo, o corpo vocal é capaz de maior desenvoltura: em lugar da rigidez o que se vê é a troca, o jogo do afeto;⁹
- I) Em suas componentes coletivas, de soltura corporal e de troca com o outro, aspectos necessários no tratamento fonoaudiológico (não só para a área de voz), como também para o trabalho de criação vocal, da Fonoaudiologia nas artes.

A experiência fonoaudiológica faz ver que é essencial a enunciação de princípios e de conceitos, pois eles nos guiam na elaboração de métodos e procedimentos e, para além disso, ajudam a desvendar inquietações profissionais, necessárias a uma reflexão constante na pesquisa, no ensino e na atuação profissional.

Referências

- Artaud A. O teatro e o seu duplo. São Paulo: Max Limonat; 1984.
- Behlau M, Pontes P. Avaliação e tratamento das disfonias. São Paulo: Lovise; 1995.
- Boone DR. Sua voz está traindo você?: como encontrar e usar sua voz natural. Porto Alegre: Artes médicas; 1996.
- Cohen BB. Sensing, felling, and action. Northampton: Contact Ed; 1993.
- Gayotto LHC. Voz, partitura da ação. 2.ed.. São Paulo: Plexus; 2000.
- Gayotto LH. Fonoaudiologia no teatro: estados da voz. In: Ferreira LP, Befi-Lopes DM, Limongi SCO. Tratado de fonoaudiologia. São Paulo: Roca; 2004. p.166-9
- Gayotto LH, Souza LA. Expressão no teatro. In: Kyrillos L. Expressividade: da teoria à prática. São Paulo: Revinter; 2004.
- Gil J. Metamorfoses do corpo. Lisboa: Relógio D'Água; 1997.
- Grotowski J. Em busca de um teatro pobre. Trad. Aldomar Conrado. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1987.
- Laban R. Domínio do movimento. Ed. org. Lisa Ullmann. 2.ed. São Paulo: Summus; 1978.

⁸ Em 2004, pude aplicar o método das dinâmicas da voz com atores de teatro, para montagem de uma peça teatral. A potencialidade sonora e os caminhos para criação teatral advindos da vivência conjunta corpo *versus* voz, de improvisações com as dinâmicas de voz, permitiram construir personagens e elaborar cenas teatrais.

⁹ Desenvolvi um trabalho intitulado "Vocalizações de Roda" (trabalho descrito como monografia de especialização em voz da PUC-Cogea, Piwowarczyk e Gayotto, 2004). Nessa experiência, apoiada em vocalizações de influência da cultura musical e folclórica brasileira, é nítido como a roda, o encontro grupal, e os jogos das vocalizações encaminham e soltam a voz de forma afetiva e lúdica.



Platão. Diálogos de Platão: Teeteto e Crátilo. Trad. Carlos Alberto Nunes. V. IX, Belém: Universidade Federal do Pará; 1973. Coleção amazônica. Série Farias Brito.
Stanislavski, C. A construção da personagem. Trad. Pontes de Paula Lima. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1986.

Recebido em julho/05; **aprovado em** outubro/05.

Endereço para correspondência

Lucia Helena Gayotto

Rua Mario Cardim, 596, Vila Clementino, CEP 04019-000

E-mail: lucia.gayotto@uol.com.br

