

Representações de Voz e Fala no Cinema

Léslie Piccolotto Ferreira,
Vitória Rocha do Prado Amaral,
Maria Laura Wey Märtz
e Priscila Haydée de Souza

Resumo: Este trabalho investiga o papel interpretativo dos recursos de voz e fala em três sequências do filme *Cidade de Deus* (FERNANDO MEIRELLES, 2005) que cobrem três décadas: 1960, 1970 e 1980. Relacionando-os aos demais elementos da linguagem cênica, pretende oferecer subsídios aos estudos sobre os aspectos supra-segmentares da comunicação humana na arte cinematográfica, desde a ótica da Fonoaudiologia.

Palavras-chave: Voz; Fala; Cinema; Interpretação vocal; Atores; Fonoaudiologia.

Abstract: Representations of voice and speech in Cinema. This paper examines the interpretative role of voice and speech resources in three sequences of the film *“City of God”* (FERNANDO MEIRELLES, 2005), which cover three decades: 1960, 1970 and 1980. Relating them to other elements of scenical language, the intent is to offer subsidies to advance studies on supra-segmental aspects of human communication in art cinema from the point of view of Speech Therapy.

Keywords: Voice, Speech, Cinema, Vocal Interpretation, Actors, Speech Therapy.

Introdução

Muitas vezes o apreciador de arte se vê extasiado com a obra, pelo gosto e prazer da contemplação. No cinema, os filmes permitem a reflexão sobre valores, sobre questões estéticas ou simplesmente promovem alguma sensação de euforia, de esquecimento da realidade, e levam o espectador a embarcar num sonho. São muitos os motivos pelos quais um filme provoca a captura do seu espectador: a figura de uma personagem, um objeto ou espaço cênico, um determinado figurino, uma certa luminosidade, uma seqüência, uma música, uma voz... Enfim, há todo um conjunto que cria a possibilidade de fruição estética.

Nota-se, no entanto, que a ausência de um vocabulário conceitual pode dificultar um olhar mais apurado daquilo que se vê, e impede que o gosto seja mais consciente naquilo que contempla.

Ao analisar a voz e a fala em trechos de filme, e utilizar conceitos específicos da Fonoaudiologia, é possível tornar conscientes os recursos de interpretação do ator, que conta, como instrumento de trabalho, com a linguagem oral e corporal. As palavras são selecionadas por um roteirista, passam pelo crivo de outras pessoas da equipe, que as escolhem conscientemente, pensando na representação de alguma personagem. No entanto, os aspectos supra-segmentais dessa fala nem sempre são produzidos de maneira consciente.

Os estudos que envolvem aspectos supra-segmentares da fala interessam muito aos linguistas (Madureira, 2005) e, de algumas décadas pra cá, tem interessado também aos fonoaudiólogos, por trabalharem diretamente com os indivíduos no aperfeiçoamento da comunicação humana (FERREIRA, 2005).

Muitos profissionais que lidam com a comunicação humana acreditam que, com os avanços nesses conhecimentos, é possível tornar qualquer pessoa uma boa comunicadora. Os estudos sobre interpretação estão evoluindo, visto que faltava esse olhar mais apurado, específico sobre voz e fala (MÄRTZ, 2002). Aristóteles, por exemplo, acreditava que não havia treinamento para o ator, e ele acreditava que ou se nascia com o talento para vivenciar as emoções das personagens e carregá-las para a platéia ou não. Stanislavski (1970) afirmou que o ator necessita de motivação para atingir suas metas no palco, uma vez que os gestos, o corpo, as intenções, tornam-se vazios e mecânicos, destituídos daquilo que ele chama de “atmosfera criativa”. Teatrólogos como Grotowski (1987), Barba (1991), Brook (1995), Artaud (1999) e Oida (2001), assim como o próprio Stanislavski (1970), são formadores dos alicerces do teatro ocidental do século XX, e contribuíram para consolidar variadas técnicas de interpretação. Entre os estudos desenvolvidos por eles, aparecem algumas menções sobre termos como entoação, pausa, intensidade vocal e respiração.

Pressupostos teóricos e metodológicos da pesquisa

O estudo de caso aqui apresentado investigou o material do filme *Cidade de Deus*, produzido por Meirelles (2005), com o objetivo de analisar os aspectos supra-segmentais de voz e fala relacionados à *mise-en-scène* e explorar seu contexto de produção, sob a ótica da Fonoaudiologia, utilizando material divulgado na mídia e entrevistas realizadas com os fonoaudiólogos e com a preparadora do elenco do filme em questão.

Foi realizada a seleção e observação de três trechos de destaque que representam fases distintas do filme – décadas de 1960, 70 e 80; em cada uma delas os recursos vocais e de fala se relacionam de modo particular aos elementos da linguagem cinematográfica. A análise seguiu o método para pesquisa qualitativa com imagem, texto e som, proposto por Bauer e Gaskell (2003).

Os elementos da dimensão visual analisados foram: câmera, fotografia, figurino e montagem. Os elementos da dimensão auditiva foram: voz, *sound effects*, trilha musical e outros sons.

Portanto, nesta pesquisa, a voz e a fala foram analisadas a partir de sua relação com os demais elementos da *mise-en-scène*. Os recursos de voz e de fala que contribuem para a expressividade oral são muitos e ricos em significados. Neste estudo, foram selecionados para análise: *loudness*, sensação psicoacústica de intensidade; entoação, variação de frequência, variação de tom incidente sobre uma palavra ou oração; velocidade de fala, agilidade de encadear os diferentes ajustes motores necessários para a fala, psicologicamente relaciona-se com a noção de tempo interior e com a rapidez mental do falante; prolongamento e pausa, ambos são recursos para dar ênfase a partes importantes do enunciado, capazes de produzir e/ou modificar sentidos. Esses recursos foram escolhidos por chamar a atenção durante a interpretação e pela possibilidade interessante de relacioná-los a alguns elementos específicos da *mise-en-scène*, tais como os movimentos da câmera com seus planos, velocidade e cortes; e ainda com a montagem, trabalho de edição, com acréscimo de trilha sonora, *sound effects* e outros sons. Isso não exclui a utilização de outros recursos vocais e de outras análises possíveis.

O filme todo foi realizado seguindo uma linguagem diferente em cada uma das partes da história e, dessa forma, o roteiro, a cinematografia, as músicas, a montagem, a interpretação e a voz seguiram um estilo específico em cada uma delas.

Foram selecionados três trechos, a saber:

Trecho 1 – Trata de um diálogo entre Berenice e Cabeleira, que se caracteriza no contexto da década de 1960. Berenice está lavando louça quando Cabeleira aparece com intenções de declarar seu amor por ela. Há uma assimetria de idéias a princípio, e posteriormente um entendimento, um clima romântico e um beijo;

Trecho 2 – A personagem Zé Pequeno, em cena caracterizada como da década de 1970, aparece dominando comunicativamente uma discussão em que as outras personagens são incitadas por sua fala;

Trecho 3 – O trecho se passa na década de 1980: a personagem Zé Pequeno encontra-se numa festa, numa situação de estresse, num ambiente com muitas imagens, e o estopim do trecho é a morte de seu amigo, em seus braços.

A voz e a fala na *mise en scène*

O **trecho 1** pertence à primeira parte do filme e está mais próximo à linguagem clássica do cinema. De acordo com Charlone (MEIRELLES, 2005), a cinematografia utilizada seguiu um padrão mais acadêmico, mais “certinho”, com uso de tripé, “*travelling*” e “*enquadrado*”. A montagem também seguiu essa estrutura. Segundo Daniel Rezende

(MEIRELLES, 2005), a primeira parte da obra mostra o começo da criminalidade no conjunto habitacional Cidade de Deus e optou-se por uma montagem clássica, com cortes corretos, utilizando *raccord*, respeitando eixos e privilegiando a ação, com uma continuidade plano a plano. O plano-seqüência utilizado enfatiza a situação dramática e o diálogo.

A música também foi utilizada de forma adaptada para não interferir nesse estilo, pois deveria entrar na história sem destoar da linguagem.

O trabalho de escolha das músicas que tocariam no filme veio quase que pronto, pois o montador e o Fernando tinham montado o filme com várias delas: Cartola, Tim Maia, Hyldon, Luis Melodia, Raul Seixas, James Brown. Estava aí o conceito (MEIRELLES, 2005).

NA primeira fase é baseada em samba de raiz, samba tradição, composições com cavaquinho e violão de sete cordas. A música desse trecho é de autoria de Cartola (MEIRELLES, 2005).

No **trecho 1**, o diálogo representa o elemento de maior destaque e enfatiza também os momentos de silêncio entre uma voz e outra, pois como a câmera é discreta, as cores e iluminação são naturais, o cenário é comum, e não há elementos fortes na cena, as vozes, assim como o silêncio, são destacados. Betton (1987) afirma que o som permite aumentar a impressão de autenticidade. “Ele assegura uma continuidade no plano da percepção e da unidade orgânica do filme” (1987, p.39), valoriza o silêncio e amplia seu poder expressivo. Segundo o mesmo autor, para cada seqüência e planos deve haver uma harmonia entre som e imagem ou diálogo e imagem. Pode haver seqüências mudas de uma grande intensidade dramática, em que a imagem exprime por si própria, e há outras em que o diálogo representa o elemento mais vivo, mais comovente. “Nesse caso seria um erro complicar a imagem, fazê-la exprimir demais: é preciso conservá-la bastante discreta e quase neutra para que a atenção do espectador volte-se unicamente para o jogo, para a expressão e para as palavras das personagens” (p.45). Dessa forma os elementos utilizados nesse trecho: o plano-seqüência, a câmera discreta, com movimentos lentos, as cores suaves e um pouco envelhecidas, o cenário simples, o figurino singelo, a iluminação natural, todos convidam o espectador para ouvir o diálogo. As vozes não competem com nenhum outro som, apenas um som ambiente e o som da água caindo na pia e “o diálogo representa o elemento mais vivo” (BETTON, 1987).

Ao pesquisar os elementos prosódicos da fala, Madureira (2005) afirma que o sentido de um mesmo enunciado pode ser alterado em função das escolhas prosódicas que são feitas; a autora ressalta o fato de um único recurso fônico poder projetar diferentes efeitos de sentido no interlocutor, ao mesmo tempo em que um único sentido pode ser veiculado por diferentes recursos fônicos produzidos pelo falante. Dessa forma a matéria fônica, o som da voz, evoca e transforma sentidos.

A câmera, no final do trecho, vai atrás da ação e constrói um significado associado ao diálogo, que é expresso pelas vozes e pela música. Assim, há uma rede de elementos

entrelaçados que constituem a *mise-en-scène*; as vozes diminuem o *loudness* e a velocidade de fala, a câmera fecha na imagem do casal lentamente, entra um samba de Cartola, bem leve e harmonizado com a situação dramática.

É interessante notar que a análise mais detida sobre a voz dos atores em relação ao enquadramento, à velocidade e movimentos da câmera, à fotografia e à montagem, entre outros elementos, pode levar a uma associação bastante propícia à constituição do instante poético. Sobre a retórica da poesia, Gouveia (2004), observa que na composição de uma metáfora completa é necessário que as duas linguagens em questão, a voz e a linguagem fotográfica, por exemplo, se relacionem a tal ponto que formem uma “entidade” semântica única e ambígua, gerando uma condição altamente propícia ao aparecimento da poesia: “o instante poético apresenta a característica de ser um momento único, seria um instante único criado por um ser único” (2004, p.212).

Cabeleira, mesmo em uma situação de conquista, deixa impressas em sua voz a malandragem e a malícia ao utilizar o *loudness* forte e prolongamentos de fonemas, mas também uma certa insegurança, transmitida entre outras coisas, pela entoação descendente no final da emissão, por exemplo. Berenice começa, de certa forma, desprezando Cabeleira, ao utilizar uma entoação ascendente, como se quisesse uma resposta, uma reação dele, provocando-o para que ele tome uma atitude, pois já sabia que ele estava interessado nela. Ele responde com a entoação descendente, fechando-se por conta de sua insegurança. Depois os dois começam uma leve discussão e Berenice o chama de malandro. O auge da discussão acontece quando Berenice com *loudness* forte diz, “que amor que nada cara, tu tá é de um sete um comigo” e Cabeleira responde, com *loudness* fraco. No final do plano-seqüência os *loudness* de ambos harmonizam-se, tornando-se mais fracos, assim como as entoações, os movimentos da câmera e a trilha musical. No momento final do trecho, o da conquista, Cabeleira utiliza *loudness* fraco, como se estivesse, enfim, se entregado ao amor de Berenice, estabelecendo uma cumplicidade com ela, deixando seu lado “frágil” dominar. Muito embora o trabalho de elaboração do subtexto fosse possível no percurso de encontrar o tom do texto, a velocidade, as entoações, o *loudness*, que expressassem os sentimentos relacionados a ele, o trabalho com os atores foi realizado de modo que eles pudessem utilizar como matéria bruta suas próprias sensações. A intenção do diretor era fazer um filme que transmitisse a sensação de realidade e é possível observar na interpretação dos atores essa realidade que, por sua vez, está vinculada aos demais elementos. Fátima Toledo, no trabalho de preparação dos atores, ressaltou que “tudo que deve ser procurado para viver uma situação em cena, encontra-se dentro do próprio ator e, por meio da ação, manifesta-se em diferentes qualidades de movimentos corporais e vocais” (Meirelles, 2005). A base do seu trabalho é a sensibilização e o autoconhecimento do ator. Para essa preparadora de atores, o ator deve ser ele em situações da vida da personagem e deve trabalhar apenas com o sensorial, pois o trabalho consiste em emprestar as sensações que ele libera às situações da

vida da personagem. Diante da câmera, o ator deve dominar a própria imaginação para construir ações reais num mundo ilusório, deve trazer para a frente da câmera a verdade em ação. Com relação à voz, ainda de acordo com Fátima Toledo, como o problema de Cabeleira não era estrutural ou mecânico, o trabalho vocal foi parte do processo de auto-conhecimento. “O Cabeleira do *Cidade de Deus* logo veio dizendo que não chorava, ele tinha uma voz fininha e ainda parecia uma metralhadora. Mais adiante, enquanto trabalhamos, veio a voz e veio o choro, tudo aquilo que estava preso lá dentro”, explicou Fátima Toledo, preparadora de elenco (MEIRELLES, 2005).

As pausas são utilizadas pelas personagens de forma articulada com as intenções da interpretação, com os movimentos da câmera e com a montagem, principalmente. No trecho 1, as pausas possuem um tempo de duração maior do que nos trechos 2 e 3, pois é um trecho romântico, calmo, tranqüilo, em que o objetivo é a união do casal apaixonado. São utilizadas pausas lógicas e psicológicas (STANISLAVSKI, 1970), em que as últimas representam a dificuldade de Cabeleira em assumir seu interesse por Berenice; as pausas presentes na fala de Berenice, em alguns momentos, sugerem que ela quer que ele tome uma atitude em relação a ela e que pode esperar por isso.

No **trecho 2**, de acordo com Charlene (MEIRELLES, 2005), a cinematografia se remete aos anos 70: “hippie, lisérgica, cromada, artificial, solta, porra-louca”. O montador do filme afirma que nessa fase há uma maior liberdade nos cortes, pois “nesta história a montagem começa a ficar mais livre e menos conceitual, o *raccord* não é mais tão importante. A liberdade dos cortes causa um certo estranhamento no espectador, preparando-o para um clima bem mais pesado que vai se aproximando” (MEIRELLES, 2005). E a música, nessa fase, é *funk* e samba.

Com relação à interpretação, os atores parecem estar à vontade com a câmera, a interpretação é realista, os atores se movimentam com liberdade, pois a câmera vai até a ação. No trabalho inicial de preparação dos atores com Guti Fraga, que teve duração de cinco meses, todos os exercícios foram feitos com apresentação da câmera, muitas vezes bem próxima para que eles se acostumassem. A preparação foi feita sempre com a intenção de valorizar o trabalho do ator, deixando-o livre para se movimentar e se expressar, sem imposições como marcações no chão.

Quando Zé Pequeno entra na “boca dos apê”, a câmera permanece fechada em seu rosto, pois uma das coisas mais fortes do trecho é a sua interpretação e a força que ele demonstra na cena diante de outras pessoas. Durante a primeira frase que enuncia a câmera permanece fechada para destacar a personagem, que está em primeiro plano. Depois, a câmera muda de imagem e foca outras personagens, enquanto Zé Pequeno continua a falar.

Zé Pequeno é a personagem principal desse trecho e a câmera mostra as reações que ele causa nas demais personagens. O primeiro quadro, portanto, mostra Zé Pequeno, na força de sua personagem, mas de costas, ainda não se vê seu rosto. No plano seguinte,

Neguinho mostra seu medo de Zé Pequeno (a câmera mostra sua reação diante dele). Em seguida aparecem os capangas de Zé Pequeno, submissos a ele, imitando-o e repetindo o que ele diz. No plano seguinte, Buscapé está com medo e revolta, pois deveria matar o Zé Pequeno para vingar a morte do seu irmão, mas não tem coragem. Todas as ações giram em torno dele.

Até Zé Pequeno dizer: “quem falô que a boca é tua, rapá?”, seu rosto não aparece, apenas seu cabelo, sua nuca e suas costas. Só é possível identificá-lo por meio de sua voz. Pode-se dizer que a voz “entra” antes de seu corpo, uma voz temida, que chega para dominar a boca de tráfico por meio da imposição. Nos planos 06 e 07 há a presença da voz *over* de Buscapé: a câmera está atrás dele enquadra o que ele vê, acontece uma situação na sua frente (Zé Pequeno coagindo Neguinho) e, ao mesmo tempo, Buscapé narra, como se fosse seu pensamento. Nos planos 05 e 08, mesmo quando o foco não é Zé Pequeno, este aparece de alguma forma: uma parte do corpo, cabelo ou roupa, o que para Chion (1993) define a personagem *semi-acousmetres* (ou semi-acusmática, como se definem os efeitos da relação entre voz e parcialidade corporal para a personagem em questão). Nos planos 01, 10, 12 e 14 a câmera filma outra situação e, no entanto, a voz de Zé Pequeno também está presente. Apenas em quatro planos Zé Pequeno não está presente, de corpo e voz.

Betton (1987) afirma que a simples audição de uma voz pode dar uma imagem da maior parte das características físicas e mentais de uma pessoa, e particularmente de um ator. O poder de convencimento da palavra humana não está unicamente nas palavras pronunciadas e nas idéias que estas sugerem: ele reside também no próprio som da voz, e esta não somente tem um poder de sugestão, mas também um valor psicológico incontestável (ela exalta a emotividade).

Em quase todos os planos, Zé Pequeno utiliza muitas ênfases, curvas entoacionais ora crescentes, ora decrescentes, bem como o *loudness* mais alto que as demais personagens. Bené, por outro lado, utiliza um padrão de *loudness* mais fraco, velocidade de fala lentificada, assumindo, neste caso, a função de apaziguador de situações extremas. Neguinho utiliza predominantemente *loudness* fraco e velocidade acelerada; e Buscapé, *loudness* fraco.

Segundo Oida (2001), sonoridades diferentes evocam respostas interiores diferentes, e nossa interpretação se altera de acordo. A voz *off* é usada em alguns momentos da cena em que as personagens falam, porém outra personagem ou situação são enquadradas, isso acontece principalmente com relação a personagem Zé Pequeno. Neste sentido, Burch (1992) aponta que o som possui um potencial evocativo, pode-se ver a imagem por meio dele. No momento em que Zé Pequeno entra na “boca dos apê”, ouve-se sua voz, porém não se vê seu corpo, embora seja possível imaginá-lo.

Doane (1991) e Chion (1993) afirmam que o uso da voz *off* constitui uma negação do enquadramento como limite e, por conta disso, no **trecho 2**, devido ao seu uso, tem-se uma idéia de um espaço mais amplo. O som em *off* introduz o espaço em *off*.

Chion (1993) define a voz *off* como “acusmática”, ou seja, uma voz que pode causar inquietação, sugere um corpo e ativa a criatividade do espectador. A partir do momento em que a pessoa que fala insere seu corpo no enquadramento, no campo visual, a voz perde de certa forma esse efeito e o autor o define como “desacusmatização”. Quando há a presença de uma voz acusmática, ou seja, sem o acompanhamento da imagem do corpo ou do rosto da pessoa ou ser que fala e a define, o que aparece, segundo Chion, é a presença de um ser especial, como uma sombra falante que se movimenta.

Há também personagens semi-acusmáticas, ou processos de desacusmatização, quando não se pode ver a boca da personagem que fala, porém vê-se outra parte de seu corpo e a voz conserva uma aura de invulnerabilidade. Assim, nesse trecho do filme, *Zé Pequeno*, em um primeiro momento, aparece como uma personagem semi-acusmática.

No **trecho 2**, portanto, a situação cênica e a voz privilegiaram a personagem *Zé Pequeno*, demonstrando sua força, impondo sua subjetividade, ao interferir na realidade em todas as outras personagens presentes no trecho por meio das entoações, *loudness* e velocidade. É interessante observar que a personagem luta por meio de suas palavras em muitos momentos do filme, demonstrando sua violência pela voz: a personagem de *Zé Pequeno* denota ter consciência do peso de cada palavra e expressão e utiliza isso para se impor.

No cinema há duas formas de representação do ator: na primeira, o ator se depara diretamente com a câmera e, na segunda, a câmera transforma a *performance* inicial do *set* de filmagem em uma outra representação. No caso de *Cidade de Deus*, a equipe não queria que os atores memorizassem os textos ou que se preocupassem em repetir a ação da maneira exata em cada *take*; o objetivo era que eles vivessem cada cena, livremente e com espontaneidade. Deste modo, a câmera deveria se adaptar aos atores, o que resultou num estilo de filmagem mais próximo ao documentário. Raramente a ação era montada para a câmera. Nesse mesmo trecho, nota-se que a câmera corre atrás da ação e os atores tem liberdade de movimentação e expressão. Segundo o cinematografista, buscou-se encontrar uma linguagem cinematográfica de câmera e de luz que mostrasse sem “enfeitar”, sem “afetar”, como se o Paulo Lins operasse a câmera e se detivesse igualmente num cachorro comendo lixo na rua ou numa criança levando um tiro de fuzil. Algo que o Fernando apelidou da “não fotografia”. Nesse trecho, o filme assemelha-se a um documentário, onde a câmera permanece na mão interfere pouco na realidade, pois vai atrás dela, sugerindo apenas o enquadramento e a luz (MEIRELLES, 2005).

Fátima Toledo explicou que o texto foi um elemento pouco utilizado na preparação dos atores, pois o trabalho aconteceu a partir das ações vivenciadas pelas personagens: o filme registra mais o que o ator pensa, do que o que ele diz. Como há diversos elementos que participam da construção da personagem, o ator não precisa dizer quem ele é; ele precisa viver aquela pessoa (MEIRELLES, 2005). Por conta desse método de trabalho, os atores utilizaram o seu vocabulário para expressar as situações vividas pela personagem,

e este é um vocabulário atual, com gírias e expressões que se modificaram ao longo do tempo. Se, por um lado a atualização das gírias confere mais naturalidade e realismo à interpretação, por outro lado, como o trecho selecionado está inserido na década de 70, nota-se que algumas dessas expressões como, por exemplo, “porra”, “caralho”, “cara” não eram utilizadas com tanta frequência nos anos 60 e 70.

No **trecho 3**, o diretor de arte encontrou seu maior desafio que era reproduzir a realidade da favela, sem perder a veracidade. O cenário desse trecho mostra um ambiente típico de uma festa do final dos anos 70, cores vivas, psicodélico, luz estroboscópica. No entanto, nesta última etapa, que se passa já nos anos 80, a favela é ocupada pelo tráfico de drogas, e a atmosfera do filme se torna pesada e opressiva. A montagem foi feita com liberdade total, sem preocupação com a continuidade dos planos, do tempo, da ação, com os *raccords*, do eixo, ou qualquer uma das “regras” de montagem. Segundo Daniel Rezende, o montador do filme, a montagem neste trecho causa estranhamento, sensações de sufocamento e tensão (MEIRELLES, 2005). Assim, ocorre que uma personagem fala, mas não precisa necessariamente mexer os lábios, uma outra levanta em um *take* e pode estar sentada no próximo. “O “estranho” é bem-vindo e ajuda a criar o clima de sufocamento e tensão. O espectador não tem tempo de recuperar o fôlego” (MEIRELLES, 2005). De acordo com Ed Cortes, a música dessa parte foi mais sombria, pois foram usados flautas ianomâmis, batuque do samba bem lento, e alguns efeitos sonoros, como também as músicas da festa de despedida, típicas do final dos anos 70. As vozes, nesse trecho, possuem um poder em relação aos demais sons e elementos cinematográficos, pois são elementos que sugerem ao espectador o que está acontecendo na cena, transmitem a intensidade emocional das personagens; não é possível vê-las a partir de um certo momento, mas é possível escutá-las de modo que a voz é o elemento responsável por transmitir a intensidade da cena.

O **trecho 3** possui diversos planos abertos e fechados, a câmera com movimentos bem rápidos, muitos cortes, que causam confusão e sensação de tumulto, clima crescente, agressivo e violento. A luz estroboscópica, as luzes coloridas e os *flashes* também são elementos que tornam o trecho confuso, sendo difícil reconhecer o que se passa apenas pelas imagens. A montagem paralela é utilizada para mostrar várias situações ao mesmo tempo, aumentando o clima de tensão e o suspense, com cortes que dão a impressão de que está acontecendo tudo ao mesmo instante. Como, por exemplo, no momento em que Neguinho vai aos poucos se aproximando da festa, escondido, próximo de Zé Pequeno e Bené, que brigam, até que ele atira.

Nesse trecho, a montagem é paralela e os cortes são rápidos, não há preocupação com continuidade, eixo, quebra de eixo; não há preocupação com foco e enquadramento; são vários planos, um abre ambientando o espectador, outro fecha em proximidade com a situação, buscando criar assim maior envolvimento do espectador, maior proximidade/identificação com a personagem.

No começo, na cena, a música da festa é mais lenta. É possível ouvir com clareza o que todas as personagens falam, a voz está em primeiro plano sonoro, a cena é mais organizada. O trecho é dividido em três partes¹. Na primeira parte, que começa quando Bené dá a câmera para Buscapé e vai até o plano que mostra o disco na vitrola, as cenas são mais longas, a montagem um pouco mais lenta, a câmera um pouco mais parada e, apesar de ser feita com câmera na mão, é uma cena mais observadora e mais enquadrada. Logo em seguida, Zé Pequeno empurra Buscapé e toma a câmera de sua mão, e também Bené e Zé começam uma discussão: aqui é introduzida uma outra linguagem referente à confusão, a tensão de algo que irá acontecer; essa linguagem prepara o espectador para isso. Nessa primeira parte as personagens conversam em *loudness* médio (o que pode ser considerado um fato estranho, já que elas estão em uma festa, com grande competição sonora e, no entanto, não aumentam o *loudness* para conversar) e velocidade normal.

Na parte 2, o elemento que define o seu início, diferenciando-a da anterior é entrada da música rock, com a imagem do DJ colocando um disco de vinil na vitrola. As luzes mais claras se apagam, permanecem apenas *flashes* da situação. Os cortes aumentam, sem regras, sem seqüência, sem eixo, são incontáveis planos que se confundem com a luz estroboscópica. Após o plano fechado do disco na vitrola (parte 2 – plano 1) a confusão se arma; entra um som *rock*, frenético, mais forte, mais pesado e são colocados elementos perturbadores, a luz, os cortes mais rápidos, os movimentos mais rápidos da câmera. As vozes deixam de estar em primeiro plano sonoro, criando um clima confuso, com gritos das pessoas e vozes da briga. O som, mais do que a imagem, divide a parte 2 da 3. As personagens começam a falar mais alto, *loudness* forte, e após a entrada da música o *loudness* passa a ser fraco (segundo plano sonoro), devido à alta intensidade da música e das vozes das pessoas na festa. Durante a discussão de Bené e Zé Pequeno, a velocidade acelera, assim como os cortes da montagem. O clima aumenta e as vozes acompanham numa velocidade crescente. Esse é o único momento do filme em que Bené toma realmente uma atitude agressiva e isso fica impresso no modo como usa sua voz.

O uso acentuado de expressões e palavrões intensifica o clima de agressão. Zé Pequeno não tem um vocabulário amplo e consegue se expressar apenas com os mesmos palavrões e gírias. No entanto, utiliza as entoações e mudanças de velocidade e *loudness* para se expressar além das palavras. A linguagem dessa personagem é fortemente estabelecida pelos aspectos prosódicos de sua fala.

Como afirma Stanislavski (1970), o subtexto é o que se esconde por trás e por baixo das palavras textuais de um papel. Assim, somente quando os sentimentos se integram a corrente subtextual é que a linha direta da ação de um papel passa a existir e ela se manifesta pela fala, “em cena a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e por intermédio deles, conjuntamente – no público” (p. 138).

¹ Neste trecho a divisão em três partes se justifica pela composição de três sucessivos andamentos e recursos visuais, sonoros e vocais muito variados a serem destacados.

A palavra adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que ele contém. Pode-se afirmar que grande parte do conteúdo subtextual é dada pelos elementos supra-segmentais da fala, pois as acentuações presentes na voz falada e as pausas, que criam um ritmo, comunicam sentimentos. Assim, os palavrões utilizados pelas personagens, como “caralho” e “porra” repetem-se inúmeras vezes nos trechos 2 e 3, no entanto, em cada um deles há uma forma diferenciada, com entoações, *loudness* e velocidade diferentes, portanto, comunicam sentimentos e intenções também distintos.

A terceira parte do trecho é iniciada com o som do tiro, disparado por Neginho, que acerta Bené. Depois do tiro, as pessoas se dispersam e há a entrada de elementos mais dramáticos na cena, vozes com *loudness* forte e velocidade acelerada e, posteriormente uma voz de desespero longe, bem distante, de Angélica e Zé Pequeno.

Os cortes, aos poucos, ficam menos rápidos e frenéticos, o som pára, entra o elemento da guitarra distorcida, *flashes* do rosto desesperado de Angélica; a câmera fica cada vez mais parada, com menos movimento, planos maiores, as vozes aos poucos diminuem a velocidade, pois a ação está acabando, não é possível ver nada, apenas sabe-se o que está acontecendo por meio das vozes. Apesar de as vozes, na terceira parte do trecho, não estarem em primeiro plano, chamam a atenção por serem a única ligação possível do espectador com a situação dramática das personagens e da narrativa, além de estarem harmonizadas com os demais elementos: rápidos, desorganizados, obscuros, a velocidade acelerada, alta intensidade, entoações acentuadas. No final da parte 3, a câmera está bem parada, abre-se um plano, depois fecha para Zé Pequeno e Bené, bem rápido, abre de novo a câmera, mostrando a solidão de Zé Pequeno, sua expressão de revolta e finalmente a voz dele é como se fosse um dos tiros que finalizam o trecho, muito intensa, dramática, *loudness* forte, entoação ascendente, *pitch* bem agudo. Zé Pequeno, apesar de sua violência e força diante de todos na favela, sente-se inseguro no campo afetivo, pois ao perder o amigo Bené, desafina, utilizando um *pitch* agudo ao aumentar o *loudness*, por estar desesperado, por perder o controle da situação e o único vínculo afetivo humano, seu grito é um grito de solidão.

O trabalho para a construção da voz e da fala no cinema

Nos trechos analisados pudemos observar as várias perspectivas da voz no conjunto de todos os recursos de filmagem: o diálogo privilegiado no primeiro trecho, vozes e corpos presentes na imagem, trazendo à cena o destaque para os recursos vocais; no segundo trecho, a voz em *off* carrega a idéia de força e onipresença da personagem de Zé Pequeno, pois as imagens focam os variados efeitos de sua ação em outras personagens; no terceiro e último trecho aqui analisado, a voz é um elemento que se confunde na seqüência das ações, é violenta e agressiva a princípio, tornando-se frágil e solitária ao final.

Os recursos vocais analisados, como *loudness*, entoação, velocidade de fala, prolongamentos e pausas foram fisicalizados não apenas pela ação dos atores, mas pelo engendramento de relações bem estabelecidas com os recursos visuais propiciados pela câmera, fotografia, figurino e montagem, bem como pelos efeitos sonoros e pela trilha musical. Neste sentido, trazer para um primeiro plano de análise a observação de como se engendram recursos vocais e visuais contribui para a ampliação de possibilidades expressivas na composição cinematográfica. No contexto do filme aqui analisado, é a busca criativa do confronto da voz com os demais elementos que pode indicar um dos caminhos pertinentes para o aumento da qualidade do cinema nacional.

Neste filme, o trabalho de preparação vocal com os atores foi elaborado sem o roteiro textual, numa busca de caminhos junto aos atores que permitiram a sensibilização vocal. Fátima Toledo (MEIRELLES, 2005) afirma que “o ator trabalha apenas com o sensorial, é de sensações que ele vai liberando e emprestando àquela situação da vida da personagem”. Quando o ator recebe o roteiro, estuda e decora, ele cria a personagem e o resultado é falso, pois ele quer mostrar quem é aquela pessoa. No filme em questão, as personagens foram aparecendo, sem um intuito prévio de construí-las ou mostrá-las (MEIRELLES, 2005). O que a preparadora do elenco ressalta é a necessidade de deixar que as experiências vividas pelos atores durante a fase de preparação tenham o efeito de desbloquear emoções para que a expressão mais realista e verdadeira ganhe consistência na voz e no corpo durante a filmagem; não houve, portanto, trabalho de construção de personagens, nem trabalho de texto específico, já que o método utilizado privilegiou a ação dos atores em busca de um resultado mais realístico.

Outra vertente do trabalho vocal, realizada na fase de pré-produção de *Cidade de Deus*, foi a assessoria fonoaudiológica prestada a alguns atores que apresentavam alterações de articulação da fala e de projeção da voz.

No entanto, a pesquisa aqui apresentada deixa clara a necessidade de uma busca criativa de inter-relações entre a voz e os demais elementos da *mise-en-scène*, ressaltando aspectos como velocidade, entoação, pausas, *loudness*, *pitch*, articulação, ressonância e respiração que podem contribuir para o plano da expressão. Neste sentido, o trabalho fonoaudiológico pode ser realizado não apenas nas fases de pré-produção, mas também na produção, colaborando para a direção vocal dos atores durante as filmagens e ainda na pós-produção, ao lado do diretor, montador e *sound designer*, sempre buscando os efeitos criativos da voz no contexto trabalhado.

O trabalho de preparação vocal de atores pode ser pensado a partir de várias perspectivas, como a da sensibilização para a ação, a da construção da personagem, a de técnicas pré-expressivas baseadas em textos ou em estruturas sonoras, no entanto será sempre importante destacar e dosar a relação entre voz, corpo e ação: as nuances de aproximação e distanciamento entre esses três aspectos resultam em variados planos expressivos que podem ser experienciados pelos atores em seu trabalho.

Por fim, cabe ressaltar que este estudo abre diversas questões sobre o uso da voz no cinema. Desta forma, novas pesquisas poderão contribuir cada vez mais com a qualidade do cinema nacional e para o dimensionamento e aprimoramento do trabalho fonoaudiológico nesse universo.

Referências

- ARTAUD, A. (1999). *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUER, MW. e GASKELL G. (2003). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora vozes.
- BARBA, E. (1991). *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, SP: Hucitea Unicamp.
- BETTON, G. (1987). *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.
- BROOK, P. (1995). *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CHION, M. (1993). *La voix au cinema*. Collection Essais. Paris: Cahiers du cinema/ Éditions de L'Étoile.
- DOANE, MA.(1991). *A voz no cinema: a articulação do corpo no espaço*. In: ISMAIL, Xavier (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Embrafilme/Graal.
- FERREIRA, LP. (2005). *Expressividade – A trajetória da fonoaudiologia brasileira*. In: Kyrillos, LR (org.). Expressividade – da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter.
- GOUVEIA, APM. (2004). *Modelando ilusões: a personagem e o trabalho de ator no cinema*. São Paulo. [Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação - ECA/USP].
- GROTOWSKI, J. (1987). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MADUREIRA, S. (2005). *Expressividade da fala*. In: Kyrillos, L. R. (org.). Expressividade: da teoria à prática. São Paulo: Revinter.
- MÄRTZ, ML. (2002). *Preparação vocal do ator*. In: Ferreira, L. P.; Silva, M. A. A. SaúdeVocal. Práticas Fonoaudiológicas. Editora Rocca.
- OIDA, Y. (2001). *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca.
- STANISLAVSKI, C. (1970). *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 7.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MEIRELLES, F. (2002). *Cidade de Deus*. [filme]. Brasil. col. son. 130 min. DVD 130. 150.

LÉSLIE PICCOLOTTO FERREIRA é fonoaudióloga formada pela PUC-SP, Mestre em Linguística Aplicada pela PUC-SP; Doutora em Distúrbios da Comunicação Humana pela UNIFESP-EPM; Professora Titular do Departamento de Fundamentos da Fonoaudiologia da PUC-SP (Professora da Faculdade de Fonoaudiologia e do Programa de Estudos

Pós-Graduados em Fonoaudiologia); Coordenadora e docente do Curso de Especialização em Fonoaudiologia –Voz – PUC-SP/COGEAE

lesliepf@pucsp.br

VITÓRIA ROCHA DO PRADO AMARAL é fonoaudióloga; Especialista em Voz pela PUC-SP; e Mestre em Fonoaudiologia, também pela PUC-SP.

vitoriaprado1@hotmail.com

MARIA LAURA WEY MÄRTZ é fonoaudióloga formada pela USP; Mestre em Distúrbios da Comunicação pela PUC-SP; Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; professora Assistente-Doutora da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da PUC-SP, nos cursos de Fonoaudiologia e Comunicação das Artes do Corpo.

laumartz@uol.com.br

PRISCILA HAYDÉE DE SOUZA é fonoaudióloga formada pela UNESP; especialização em Voz pelo CEV; mestranda no Programa de Pós-Graduação em Fonoaudiologia pela PUC-SP.

priscilahaydee@yahoo.com.br

*Texto recebido em junho
e aprovado em dezembro de 2009.*