

SULIAN VIEIRA
CÉSAR LIGNELLI

NARRATIVAS, ATITUDES E PARÂMETROS DO SOM: A VOZ E A PALAVRA EM UMA APROXIMAÇÃO PRAGMÁTICA

RESUMO



Consideraremos a narrativa na formação de atores e atrizes em uma perspectiva pragmática. Para tal, elucidaremos sinteticamente aspectos presentes em nossas práticas pedagógicas, explicitando o valor do trabalho com as atitudes e com os parâmetros do som – intensidade, frequência, timbre, duração, contorno, direcionalidade e reverberação – na busca de uma presença cênica integralizada pelos empenhos vocal e cinético do corpo.

Palavras-chave:

Narrativa. Atitudes. Parâmetros do som.

Narrativas atitudes e parâmetros do som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática

SULIAN VIEIRA¹
CÉSAR LIGNELLI²

¹ Universidade de Brasília –
Doutora – sulianvp@gmail.com

² Universidade de Brasília –
Doutor – cesarlignelli@gmail.com

³ Realizado de 4 a 8 de agosto de
2017, no Lasalle College of the
Arts, em Cingapura.

⁴ Grupo de pesquisa que inte-
gramos desde 2003 quando foi
institucionalizado pela Dr.^a Sil-
via Davini, que o liderou até o
seu falecimento, em 2011. Hoje
o grupo é liderado pelos auto-
res.

O tema “A Arte de Contar Histórias”, do 31º Congresso da *Voice and Speech Trainers Association*³, levou-nos a retomar nossas reflexões sobre a narrativa, no contexto do grupo de pesquisa *Vocalidade e Cena*⁴, como uma prática significativa para a formação de atores, atrizes, professores e professoras de Artes Cênicas na contemporaneidade. Optamos, assim, por considerar alguns aspectos dessa prática focados no compartilhamento de experiências, ou seja, nas relações corporais entre atores, atrizes e plateias, com ênfase na voz e na palavra.

Tal proposição nos conduz a lançar algumas considerações, ainda que genéricas, sobre a presença da narrativa no teatro, isto é, do épico no dramático e vice-versa– aludindo as noções clássicas de gêneros. Sabemos que as mais diversas tradições teatrais mundiais lançaram e lançam mão de recursos narrativos em maior ou menor recorrência em suas propostas. Do mesmo modo, as práticas narrativas, em constantes transformações, têm transitado por elementos e procedimentos teatrais.

O teatro e a narrativa são formas performativas de nos posicionarmos diante do mundo, uma vez que se realizam no tempo e no espaço perante um público. Contudo, a primeira prioriza a realização de ações, enquanto a segunda, o relato delas. Assim, da perspectiva de quem as realiza, entendemos que as práticas dramáticas tendem a estimular certos estados de presença em diferentes graus de introspecção, podendo provocar a identificação comovida entre cena e público. Ao passo que a narrativa orbita em torno de estados de presença que tendem à extroversão que, por sua vez, podem favorecer o distanciamento reflexivo, ou seja, a manutenção da percepção de que o público está diante de uma ficção.

A narração aponta para o próprio ato fictício que produz o relato e, assim, nela uma história é dada a conhecer em sua temporalidade, realizando sucessivas ações e imagens (PAVIS, 1996, p. 257). Nesse contexto, consideramos mais pontualmente a narrativa como uma maneira de relatar fatos, apresentando-os temporal e espacialmente em linguagem verbal, atualizada na palavra e nos movimentos que as antecedem e sucedem, transformando-se em gestos.

A narrativa favorece a ênfase sobre as singularidades da voz e da palavra em performance, visto que toda a ação realiza-se na linguagem verbal. Configura-se, assim, como uma produtiva oportunidade para que a palavra seja compreendida em sua dimensão de ato, e menos como um código abstrato portador exclusivo de mensagens e informações – noção que muitos preparadores(as) vocais tentam arduamente desafiar na formação de atores e em produções estéticas.

A multiplicidade estética com a qual nos deparamos hoje no teatro, tal como as demandas que se requer do ator, também nos leva a reconhecer um potente lugar da narrativa na formação de profissionais das Artes Cênicas. Enquanto o teatro inclina-se a realizar ações mediante uma ou mais personagens, a narrativa tende ao relato de ações proposto, inicialmente, por uma única voz narradora. Portanto, a narrativa convida os atores e atrizes a transitarem intensamente por diversos estados de presença. Esse momento requer, de quem narra, grande flexibilidade no trânsito por estes estados para manter o fluxo da percepção e da atenção do público. Realizando uma narrativa, temos maior probabilidade de passar por vários desses estados em diferentes graus, desde introspecção até extroversão na relação com o público. Observamos que esta experiência pode ser proveitosa na formação de atores e atrizes diante das necessidades estéticas tão diversas do teatro atualmente.

O exercício da narrativa hoje, ainda agrega-se ao coro de respostas às tensões sociais, que tendem a drenar as potências da voz e da palavra. Para Walter Benjamin, a queda das experiências intercambiáveis, em uma sociedade marcada pela experiência das guerras, propicia o declínio da presença da narrativa da esfera do discurso vivo e, controversamente, a evolução das forças produtivas oferece uma “nova beleza ao que está desaparecendo” (BENJAMIN, 1994, pp.200-1).

Segundo o autor, com o enfraquecimento do imaginário da sociedade, em virtude da sobreposição da informação às experiências – entendidas aqui como acontecimentos significativos e suas respectivas ressonâncias – houve igualmente a debilitação da importância atribuída à narrativa. Desse modo, a narrativa difere drasticamente da informação que pressupõe a verificação imediata, exata, compreensível em si e para si. Para Benjamin, “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (1994, pp.203). Assim, o episódio narrado assume uma amplitude que não existe na informação, pois ele pode interpretar a narrativa como desejo, pois ela não se esgota na objetividade da informação, nem se torna obsoleta.

Revelando-nos as múltiplas tensões históricas que modulam o desejo humano pela narrativa no início do século XX, o ensaísta reconhece também aspectos basilares da prática de narrar: “[...]a relação ingênua entre ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1994, p.210 – grifo nosso). Se a narrativa escapa às explicações e não é orientada pela finalidade de informar, o que foi narrado nos parece remeter à própria experiência no tempo e no espaço da narrativa e, não exclusivamente, ao significado que ela revela. Por esta razão, observamos que a forma, ou seja, os modos por meio dos quais é narrada uma história, emancipa-se diante do conteúdo, podendo produzir diversas camadas de sentidos na percepção dos ouvintes que conservarão, em suas singularidades, as reminiscências da experiência espacial e temporal vivida durante uma narrativa.

Nessa trama de motivações situamos nossa proposta de relacionar o exercício da narrativa às práticas pedagógicas que acentuam relações intrínsecas entre atitudes, o domínio criativo e os parâmetros do som. Nosso desejo é ressaltar a significância das práticas narrativas na formação de atores e atrizes contemporâneos; reconhecer os diversos estados de presença e os modos de engajamento dos corpos de narradores(as) em performance; e, finalmente, considerar tangenciamentos entre a multiplicidade das atitudes e a plasticidade acústica da voz e da palavra por meio do reconhecimento dos parâmetros do som.

Assim, nos convém ressaltar adiante aspectos conceituais e metodológicos, que dialogam com nossas opções pedagógicas e estéticas.

Noções que ressoam: sons, voz,
palavra, Pragmática, forma

O grupo de pesquisa Vocalidade& Cena em suas produções conceituais e estéticas tem como foco a produção de sentidos a partir de aspectos sonoros da cena, considerando a abordagem de textos teatrais ou outros materiais textuais para a performance, como narrativas.

Reconhecemos que os sons podem ser abordados de diversas perspectivas. A Acústica, que nos permite considerar suas características físicas, enquanto a Psicoacústica compreende os modos como os sons são percebidos pelo ouvido humano. As perspectivas Semiótica e a Semântica referem-se às suas funções e significados na comunicação, ao passo que a estética considera suas qualidades discursivas, emocionais ou afetivas na produção de sentidos. O nosso aporte metodológico e epistemológico principal é a Pragmática que nos permite partir dos efeitos que os sons produzem em determinados contextos para considerar a potência acústica, cinética e visual em ambientes pedagógicos e estéticos, como poderá ser notado.

A voz é pensada nesse contexto de abordagem pragmática como “uma produção do corpo capaz de gerar sentidos complexos controláveis em cena” (DAVINI, 2002, p. 60). A voz e a palavra em cena, enquanto sons vocálicos, são abordadas inicialmente a partir da identificação de distintas atitudes e intenções. Após esta etapa são experimentadas variações dos parâmetros de intensidade, frequência, timbre e duração e suas relações dinâmicas. Essas diferentes relações entre tais parâmetros e as atitudes implementadas nos auxiliam a manter o interesse da plateia na constituição dos sentidos na cena.

A noção de vocalidade é compreendida como decorrência da singularidade da produção de voz e palavra por parte de um determinado grupo social, em um tempo e lugar, ou seja, em um dado contexto coletivo e histórico (DAVINI, 2002, p. 60).

Diferenciamos a palavra em cena da escrita, da letra ou do que comumente chamamos de texto. A palavra é constituída por diversos processos químicos, físicos e afetivos que se realizam no corpo de quem a produz e naquele de quem a escuta. Trata-se, então, de um acontecimento em tempo e espaço que envolve integralmente todas as formas de expressão

e de percepção dos corpos de atores, atrizes e plateias respectivamente e não encontra equivalência na escrita, apesar de ambas se influenciarem mutuamente.

A Pragmática vem dar lugar a aspectos do estudo da linguagem marginalizados pelos estudos linguísticos. O valor dos elementos performativos da linguagem verbal, como das entoações, das durações, das pausas, das atitudes, das intenções é ressaltado pela Pragmática, enquanto a Sintaxe e a Semântica, ramos mais tradicionais da Linguística, consideram a construção lógica da linguagem.

O conceito de “atos de fala” de John Langshaw Austin, é uma noção muito produtiva na abordagem da voz e da palavra em performance. Se do ponto de vista pragmático, os enunciados não somente declaram coisas, mas também constituem ações em si, a definição deles como verdadeiros ou falsos perde o seu sentido, pois uma ação não pode ser definida como verdadeira ou falsa, mas como eficaz ou não (AUSTIN, 1990, pp. 21-8).

Com a Pragmática, a linguagem deixou de ser assumida como uma descrição do que se julga ser real e passou a ser uma forma de ação sobre o real. O estudo da linguagem ordinária emancipou-se diante do discurso filosófico, abrindo o campo da Filosofia Analítica, uma vez que as palavras assumem significados e valores circunstanciais no uso cotidiano ou ordinário da linguagem (MARCONDES, 2006, pp. 217-8).

A Pragmática, portanto, estuda os significados linguísticos determinados não exclusivamente pela Semântica ou pela Sintaxe, mas aqueles que se deduzem a partir de um dado discursivo ou lugar de fala. Ao abordar pragmaticamente a palavra em performance reconhecemos que o significado reside na posição assumida pela palavra em uma relação de poder, e não exclusivamente na abordagem do significado semântico ou representacional da linguagem (AUSTIN, 1990, p. 12).

Uma abordagem pragmática de um texto oral pressupõe a realização de uma leitura cuidadosa do material textual, como objetivo de identificar rastros e pegadas para sua performance, evidências que nos indiquem a realização no tempo e no espaço de suas diversas camadas de sentido. Tal abordagem requer atenção muito focada na forma do material a ser performado, ou seja, em sua projeção no tempo e no espaço.

Para tal, nos servimos da definição de Th. W. Adorno, para quem a forma estética constitui “conteúdo precipitado”, noção que ao nosso entender afirma a rapidez da produção de sentido pela forma (2011, p. 14). Assim, como não focamos no significado de um texto oral ou narrativa, mas em como o seu sentido se consolida no tempo e no espaço da cena, a forma contida em um material textual assume o lugar de ponto de partida nesta proposta.

Deste modo, buscamos, para o trabalho com narrativas, além de exercitar a emancipação do que costumamos entender como forma em relação à noção de conteúdo, considerar a relevância da experiência coletiva na narrativa.

Considerando a princípio o trabalho que desenvolvemos com textos teatrais, a atuação é considerada como atualização de materiais textuais ou qualquer outro tipo de proposta estética, na qual atores e atrizes são estimulados a criarem dialogicamente com autores, diretores e outros colaboradores. Assim, não consideramos a atuação como representação, interpretação ou reprodução, mas como atualização, produção de sentidos em ato.

A noção de personagem é entendida aqui como “modo” ou “lugar de fala” ideia que pode dialogar com a multiplicidade de noções de personagens do repertório ocidental de textos teatrais, entre outras propostas (DAVINI, 2002, p.71). Uma vez que, pragmaticamente, dizer é fazer, a personagem é identificada não somente pelo o que fala, mas pelo modo como fala, passando a ser reconhecida não como um ser psíquico, individual e independente da ficcionalidade, mas como contingência da ficção à qual pertence, exercendo nela determinadas funções. Na narração, atores e atrizes podem assumir múltiplos lugares de fala, visto que é possível transitar do lugar objetivo de quem narra e expõe a ficção de narrar, para o lugar das personagens que podem ser evocadas ou atualizadas por quem narra.

Narrativa e experiência da forma: das atitudes aos parâmetros do som

Segundo Patrice Pavis, a atitude é uma maneira de se ter o corpo, no sentido físico. Por extensão, seria uma maneira psicológica ou moral de se encarar uma questão. Em Bertholt Brecht, no Teatro Épico, a atenção do encenador e do público deve voltar-se para as relações inter-humanas, em particular para

seu componente socioeconômico. Nessa proposta, as atitudes das personagens entre si, ou seus gestos, tornam visíveis as relações de poder e contradições, funcionando, assim, como vínculos entre o homem e o mundo exterior (2005, p. 28).

Em contextos de produção estética ou pedagógicos, observamos que as atitudes podem ser confundidas ou tratadas como sinônimo de intenções. Contudo, compreendemos que ambas as noções são capazes de provocar atores e atrizes de modos muito diferenciados, uma vez que sejam reconhecidas suas singularidades. Assim, entendemos como urgente a necessidade de diferenciá-las, observando suas formas de agenciamentos nas performances de narradores.

Observamos que as intenções estão relacionadas aos objetivos das personagens – noção inicialmente responsável por engajar atores e atrizes em seus focos na prática de atuação de princípios realistas. Nessa perspectiva, as intenções são razões pontuais para as ações das personagens no transcurso do tempo cênico. A fim de evitar que tais razões permaneçam em um campo muito introspectivo e exclusivamente mental, temos preferido tratá-las como motivações ou desejos das personagens, assim elas podem ser mais passíveis de mobilizar, de mover atores e atrizes na direção de suas ações.

As atitudes, por sua vez, são consideradas como os modos por meio dos quais tais intenções ou desejos são efetivamente realizados, atualizados. As intenções podem ser expressas por verbos no infinitivo, como expressamos objetivos, enquanto as atitudes são comumente mais relacionadas a advérbios ou locuções adverbiais, posto que nos remetem à determinados estados de presença, posicionamentos das personagens diante das diferentes situações. Assim, as atitudes associadas às intenções produzem as ações.

De que modo os parâmetros do som se relacionam às atitudes? Etimologicamente, a palavra parâmetro vem do grego para + metron, que equivale à característica constante de um fenômeno. Os sinônimos de parâmetro, quando relativos à especificação, aparecem como característica e propriedade; no que diz respeito à norma, constam padrão, preceito, princípio, regra (HOUAISS, 2013, p. 493). Ou seja, os parâmetros do som equivalem a características presentes em todos os sons.

Comumente, os parâmetros do som considerados na Acústica são: intensidade, frequência e duração. Em função de nosso escopo de pesquisa se relacionar à performance, isto é, à recepção humana em tempo e espaço determinados, defendemos a perspectiva de também conceituar como parâmetros do som o timbre, a reverberação, o contorno e a direcionalidade⁵, uma vez que estes interferem nas características da performance. Nessa instância, sustentamos que, de fato, eles acabam por se tornar atributos de todo o som à percepção humana.

A intensidade consiste em informações sobre certo grau de energia da fonte sonora. Ou seja, quanto maior a intensidade, mais forte é um som, e vice-versa. No caso da voz, a variação de intensidade ocorre com o aumento da velocidade de fuga do ar e consequente aumento da pressão subglótica.

Já a percepção pelo ouvido humano de distintas intensidades são influenciadas por inúmeros aspectos. O formato e a dimensão da orelha externa, por exemplo, estabelece uma relação direta sobre nossa percepção da intensidade e das características dos sons como um todo. Ao posicionarmos uma de nossas mãos atrás de uma orelha em formato de concha, os sons são imediatamente percebidos com maior intensidade, pois se expandiu a área responsável de captação inicial dos sons. Internamente, é a velocidade da vibração das células ciliadas presentes em nossas cócleas que são responsáveis pelo envio de sinais que determinam a percepção de nosso corpo acerca da intensidade dos sons. Quanto mais lenta a vibração mais fraco o som e vice-versa.

Em gráficos utilizados para representar os sons, quando o desenho da onda aumenta sua amplitude no sentido vertical no decorrer do tempo, significa que o som está em crescente intensidade. A amplitude da vibração da onda é definida, nesses casos, como o ponto de deslocamento máximo da sua posição de repouso.

A intensidade, assim como os demais parâmetros do som, é um fenômeno inteiramente psicológico e só existe dessa forma porque podemos apreendê-lo. Quando intensificamos a sonoridade do nosso equipamento de som, tecnicamente expandimos a amplitude das ondas sonoras, o que altera a vibração da membrana timpânica, promovendo a movimen-

tação em cadeia do martelo, da bigorna e do estribo. Este é conectado à base da cóclea, e por meio das batidas que promove, locomove os fluidos cocleares – a endolinfa e a perilinfa responsáveis pela velocidade da vibração das células ciliadas, que por sua vez são interpretadas pelo cérebro como aumento da intensidade. Em outras palavras: precisamos de um cérebro para vivenciar aquilo que denominamos como intensidade (LIGNELLI, 2014, pp. 105-106).

A frequência diz respeito à taxa de vibração da corda de um dado instrumento ou de outra fonte física. Se uma corda vibra de maneira a oscilar 60 vezes por segundo, dizemos que tem uma frequência de 60 ciclos por segundo⁶. A frequência, nessa perspectiva, se refere diretamente ao número de vezes que a oscilação ocorre no tempo (LIGNELLI, 2014, p.120). Quanto mais oscilações por segundo, mais agudo é o som, e quanto menos oscilações por segundo, mais grave é o som que experienciamos. Em condições satisfatórias podemos ouvir sons de 20 Hz a 20.000 Hz, equivalente à aproximadamente 10 oitavas, e conseguimos em média discernir 1/230, o que corresponde a diferenças de 3 Hz entre um som e outro. Graficamente, quanto mais vezes por segundo aparecem as ondas no tempo, mais altas são as frequências e vice-versa.

O mecanismo de processamento das variações de frequência pelo nosso corpo apresenta uma diferença significativa no interior da cóclea com relação à percepção da intensidade. Enquanto que as variações de intensidade estão relacionadas à velocidade da vibração das células ciliadas, a percepção de mudanças de frequência se dão pela região da cóclea em que as células ciliadas estão vibrando. Considerando seu formato espiralado, quanto mais próximas da base ocorrem as vibrações percebemos os sons como mais agudos, e quanto mais próximos ao ápice mais graves até 20 Hz.

A variação de frequências de nossa produção vocal está diretamente relacionada a possibilidade de cantarmos e a complexidade de sentidos que podem ser atribuídos a nossa fala, cujo contorno melódico, ou seja a variação de frequências no tempo, carrega informações que em inúmeras sentenças chega a ser o aspecto exclusivo que as diferencia.

Fisiologicamente, para aumentarmos a frequência da voz, tornando-a mais aguda:

⁴ Desenvolvido em Lignelli (2014).

⁵ A partir do nome de Heinrich Rudolf Hertz.

[...]devemos ativar a musculatura que controla as propriedades das pregas vocais, particularmente as relativas a seu comprimento. A atuação da musculatura laríngea deve, nesse caso, propiciar o alongamento gradativo das pregas vocais até que a frequência de fonação desejada seja atingida. Quanto mais longas, tensas e finas as pregas vocais, mais alta será a frequência de fonação (SUNDBERG, 2015, pp. 40-1).

Nesse aspecto, podemos destacar que a frequência de fonação é controlada principalmente pelo músculos da laringe, enquanto que a variação de intensidade, pela pressão subglótica. Assim, é possível variar a frequência sem alterar a intensidade do som e vice-versa.

Consideraremos aqui o timbre como qualidade do som. Em termos físicos estas qualidades estão diretamente relacionadas à organização da intensidade de seus harmônicos no tempo. Tais intensidades, por sua vez, são influenciadas pelos materiais (metal, madeira, cerâmica, plástico, tecido) e dimensões que constituem essa fonte sonora e ainda em como se dá o processo de produção do som (contato percussivo ou contínuo com pressões variáveis). Graficamente, as alterações tímbricas são identificadas como variáveis no formato da onda, exprimindo semelhanças e diferenças entre os tipos de ondas à medida em que explicitam a complexidade da onda sonora.

No caso da voz humana, além da constituição do corpo (dimensões, densidades de ossos, quantidade de gordura, condutibilidade nervosa, etc.), também interferem na qualidade deste som características da vocalidade predominante do meio em que se vive, assim como estados de saúde, humor e disponibilidade física. Por outro lado, também podemos desenvolver variações propositais de qualidades sonoras por meio de distintos procedimentos, como a variação de focos de ressonância, alterações de nossa organização corporal no espaço (desde apoios até variações tônicas em musculaturas específicas), ou ainda tendo como pontos de partida a mimese de instrumentos musicais e sons advindos de animais, para citar alguns exemplos.

⁶ Consiste na síntese de uma hipótese apresentada em (LIGNELLI, 2014) ainda não comprovada.

No que diz respeito à escuta do timbre, normalmente identificamos uma voz conhecida, ou seja, um timbre familiar com suas respectivas qualidades mesmo no entoar de uma única nota específica. A identificação da fonte sonora por meio de suas qualidades tímbricas ocorre em função das demais frequências (no caso harmônicos), distribuídos em intensidades variadas. É possível, então, sugerir que qualquer som que nos alcança estimula inúmeras células ciliadas de regiões diversas da cóclea. Estas, por sua vez, são estimuladas em velocidades diferentes, uma vez que os harmônicos apresentam distintas intensidades, dependendo da fonte sonora que os produz. Consequentemente, o timbre pode ser identificado pelo cérebro por essa complexidade de estímulos simultâneos, em locais e velocidades diversos na cóclea⁷.

A duração de um som em performance relaciona-se ao tempo em que este é percebido no meio. A reverberação apresenta relação direta com a duração, visto que dependendo do espaço em que o som é produzido, este pode acabar quase que em simultaneidade à sua produção. Já em espaços como catedrais estes sons continuam presentes e até multiplicados após sua emissão. A direcionalidade de um som no caso da produção vocal de atores depende do foco e das atitudes que se deseja no ato. No entanto, essa direcionalidade pode alterar outras qualidades do som também relacionadas ao espaço, como a duração, a intensidade, as frequências e o timbre.

Conforme já temos exemplificado, alguns parâmetros podem influenciar a percepção de outras características do som. Por exemplo: a intensidade pode influir nas percepções de duração – uma nota forte pode soar mais longa que uma fraca –; a frequência afetará as percepções da intensidade – uma nota aguda pode soar mais forte que uma grave de tensão igual –; e a duração terá influência na intensidade – uma nota com tensão constante pode, aparentemente, tornar-se mais fraca, no decorrer do tempo.

No entanto, considerando nossas características de escuta como vimos acima, esses atributos também podem ser percebidos separadamente, assim como podemos produzir sons tentando ter controle sobre as relações entre estes atributos. Cada um deles pode ser modificado com pouca alteração dos demais, permitindo um estudo conceitual e prático individualizado. A diferença entre uma voz e outra,

uma música e outra e conjuntos de sons aleatórios ou desordenados relaciona-se à forma como são combinados esses atributos fundamentais dos sons.

Consideremos que, com o domínio isolado do que é passível de ser alterado nos sons, podemos implementar mudanças das mais sutis até as mais explícitas, com maior precisão e nuances, a fim de produzir sentidos e efeitos específicos, considerando os contextos da produção de voz e da palavra em performance, em contextos pedagógicos e estéticos.

Conclusões

O corpo humano, enquanto fonte sonora, ao se modificar postural e tonicamente também pode alterar sua produção de som. Como vimos, os fatores físicos que possibilitam tais alterações podem ser múltiplos: devem-se às alterações de cavidades de ressonância que têm seus espaços expandidos ou suprimidos, devem-se às mudanças tônicas mais ou menos sutis que podem interferir tanto na frequência, no timbre e na intensidade. Ao considerar o movimento respiratório no campo das alterações posturais e tônicas, observamos que suas alterações podem interferir, mais explicitamente, tanto na intensidade da voz quanto na duração/ritmo.

Narradoras(es) são estimulados a observarem que o sentido na narração é constituído pelas diferentes atitudes e intenções, que se traduzem por jogos de contrastes dinâmicos envolvendo timbres, intensidades, frequências e durações, diretamente relacionados ao tônus corporal de quem atua e sua gestualidade cinética. Consideramos que as diferentes relações dinâmicas entre tais parâmetros no tempo, alinhadas às atitudes e intenções e ao desejo de constituir dados sentidos na cena, nos é imprescindível para o desenvolvimento de conexões de quem narra consigo, com suas ações– em gestos e palavras– e com a plateia.

O exercício de associação entre as atitudes e o domínio dos parâmetros, são práticas que podem potencializar as relações entre narradores e ouvintes. As atitudes nos permitem transformações corporais em fluxo, somente operáveis diante da condição dos narradores estarem absolutamente presentes em suas performances; o que torna possível o compartilhamento da experiência que está sendo experimentada em seu corpo com os ouvintes ou público.

Nesse contexto, é fundamental investirmos em metodologias e estratégias que assegurem o traço mais marcante da presença da narrativa hoje, sendo este o compartilhamento de experiências entre narradores e público. Por outro lado, para quem narra, a experiência expandida por meio do investimento nas atitudes e nos parâmetros do som pode garantir que a inexorável verbalidade abrirá frestas aos demais sentidos, dando lugar à narrativa como uma experiência sensorial e não informacional.

Dessa perspectiva, consideramos a narrativa como um modo de revalorizar a concepção do homem em sua historicidade, consciente de sua memória, de suas relações com o presente e, possivelmente, ciente de suas possibilidades de intervenção nas práticas sociais. Entendemos, assim que a prática da narrativa pode reativar os vínculos com o imaginário coletivo e, simultaneamente, enquanto prática performática, ser um potente modo de retomar a intimidade da relação entre narradores e público, por meio da relação “olho no olho” ou “boca e ouvido” que nos remetem à vocação humana de viver coletivamente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th. W.. Teoria Estética. Madrid: Akal, 2011.
- AUSTIN, John. Quando dizer é fazer. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BENJAMIM, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- DAVINI, Silvia. O Jogo da Palavra. Humanidades Teatro, pp 37-44. Brasília: EdUnB, 1998.
- _____. Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio. Folheto, Teatro do Pequeno Gesto, pp 58-73. Rio de Janeiro: Rioarte, n 15, out/dez 2002.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro e FRANCO, Francisco. Dicionário Houaiss: Sinônimos e Antônimos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LIGNELLI, César. Sons e(m) Cena: Parâmetros do Som. Brasília: Editora Dulcina, 2014.
- MARCONDES, Danilo. A Teoria dos Atos de Fala como concepção pragmática de linguagem. Filosofia Unisinos, pp 217-230. Rio Grande de Sul: Unisinos, set/dez 2006.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- SUNDBERG, Johan. Ciência da Voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- VIEIRA, Sulian. Abordagem Pragmática de textos teatrais e a Técnica da Micro-atuação: da letra à voz e à palavra em performance. Práticas e Poéticas Vocais I. Aleixo, Fernando (Org). Universidade de Uberlândia. Uberlândia, 2014.



ABSTRACT

We will consider the narrative in the actors' and actresses' formation in a pragmatic perspective. To do this, we will synthetically elucidate aspects present in our pedagogical practices, explaining the value of the work with the attitudes and the parameters of sound - intensity, frequency, timbre, duration, contour, directionality and reverberation - in the search for a scenic presence integrated by the vocal and kinetic capabilities of the body.

KEYWORDS

Narrative. Attitudes. Parameters of sound.