



## **A RESPEITO DOS ESPAÇOS DA AÇÃO VOCAL**

Francesca Della Monica

Tradução de Ernani Maletta

### **Introdução**

Os espaços que intervêm significativamente na ação sonora da voz são múltiplos e de diferentes sentidos filosóficos. Na minha experiência plurianual, em contato com quem usa profissionalmente a voz, sempre aconteceu de eu perguntar-me qual seria o espaço no qual o sujeito fonador, fosse ele ator, cantor, professor, advogado etc., se encontraria ao agir.

Se, para um ator, a primeira resposta é prevalentemente ligada ao espaço de observação da plateia e para um professor à sala de aula ou para um advogado ao tribunal, para um cantor, com as devidas exceções, pensar em um espaço teatral e à relação com o público não é tão óbvio e, frequentemente, o espaço não é o objeto do pensamento ou de uma ação consciente, e parece converter-se em um contentor abstrato do som, ou seja, reduzir-se à dimensão de um recinto espacial individual de escuta, não se referindo a uma instância comunicativa.

### **O espaço visível e o espaço físico**

O primeiro tipo de espaço ao qual todos são levados intuitivamente e instintivamente a utilizar é aquele físico, visível. Todavia, qualquer um de nós age em um espaço do qual vê apenas uma parte. Então, na falta de uma reflexão mais cuidadosa e de uma prática mais fundamentada, o espaço que parece existir e no qual a ação vocal ganha sentido, parece ser aquele que a vista consegue alcançar. É como se o espaço real fosse aquele que vemos. Mas, ainda nos limitando a essa primeira dimensão espacial, a mais simples, podemos notar que os nossos sentidos e o nosso corpo percebem e são inseridos em um espaço não visível aos olhos, mas real e fundamental, que é o espaço atrás de nós, acima de nós e aquele periférico no que diz respeito à vista. É óbvio que essas diversas

porções de espaço, que de todas as formas nos cercam, determinam ações e significados profundamente diferentes.

O espaço visível que está diante de nós é sempre correlato a uma dimensão do presente, do imediato, do real e, sucessivamente à aquisição de uma maturidade de “visão”, à dimensão futura. O espaço que está atrás de nós é, por sua vez, colegado a uma dimensão remota e da “possibilidade”, que pode externar-se de diferentes maneiras. O espaço periférico, visível quando se olha de esguelha, leva-nos às razões acessórias, às associações que dizem respeito ao foco principal da nossa ação e, portanto, leva-nos frequentemente às derivações poéticas do discurso – assim como o espaço que está acima e abaixo de nós.

Ver um espaço e “senti-lo” são duas ações que têm significados muito diferentes. Perceber o espaço apenas com os olhos limita o meu corpo a uma ressonância prevalentemente frontal, enquanto sentir o espaço e, portanto, relacionar-se com a globalidade das dimensões acima descritas, estende a ação ressonante do corpo a toda a sua superfície. Trata-se de disponibilizar todas as cavidades de ressonância do corpo para a sua ação amplificadora, em virtude de uma reação ao espaço. E não apenas. De fato, a exposição a espaços de grandes dimensões e a horizontes remotos determina uma reação de abaixamento da laringe, já no momento do ataque, como se o corpo aumentasse a própria disponibilidade e a própria receptividade, respeito a uma dimensão que alarga os próprios limites, além do visível.

A partir da diferença entre espaço “visível” e “possível”, pode-se esclarecer melhor a peculiaridade das duas seguintes expressões: **projeção** e **espacialização** da voz. Geralmente, por projeção entende-se a ação de direcionamento da voz em direção a um ponto ou em direção a um setor espacial visível e bem definido, com a intenção mais ou menos consciente de fazer chegar, ao interlocutor, a palavra, dita ou cantada. Em vez disso, quando se fala de espacialização, faz-se referência à reação corpórea ao espaço fisicamente “possível”.

## O espaço de relação

Um espaço, além daquele físico, inexoravelmente experimentado por nós, é aquele da relação, que é designado e estabelecido no âmbito de uma ação que se colega ao próximo, ao interlocutor ou aos interlocutores. Esse espaço relacional pode ser simples ou de extrema complexidade, precisamente em função da quantidade e da qualidade da interlocução.

Em um espaço físico age também um espaço relacional no qual podem agir, simultaneamente, dinâmicas comunicativas diferentes. O espaço físico, então, torna-se repleto de pessoas presentes em estado de escuta e a palavra, o som, o gesto, começam a sair de um recinto solipsístico para alcançar uma dimensão de compartilhamento. A voz, como gesto de relação, deverá distanciar-se da margem na qual me refiro e falo comigo

mesmo, e com um movimento “fluvial”, aportar naquela na qual a comunico aos outros. Já antes de começar a dizer, a dar, a cantar, a gritar, a sussurrar..., o meu corpo mede a distância, engloba as alteridades, estabelece a trajetória e a condução do gesto. Isso é tudo aquilo que deve acontecer antes do ataque vocal e é por isso que cada emissão nos fala de alturas, de intensidades, de timbres, mas também de espaços, de proxêmicas<sup>34</sup>, de inclusões ou de exclusões. A reação corpórea e mental ao espaço de relação, assim como aos outros tipos de espaço, deveria antecipar a emissão/gesto vocal e perdurar além deste último, incluindo os silêncios e dando o seu significado. Tudo isso é evidente no diálogo, no qual o espaço que liga os interlocutores não desaparece no alternar-se do dizer e do escutar.

Também nesse caso, na minha experiência de pedagoga da voz, assisto cotidianamente à reação de abaixamento da laringe, conseguinte ao ampliar-se do raio proxêmico da relação. É como se no corpo de quem age vocalmente se criasse um espaço que finalmente acolhe o interlocutor. Além disso, pude observar que, se o “comunicar”, em confronto ao simples “dizer”, determina já uma descida da laringe, o falar no espaço que inclui o outro – ou os outros – amplifica a dimensão desse fenômeno, desde o exórdio da emissão vocal, com o conseqüente aumento da comodidade, da sonoridade, da riqueza tímbrica e da inteligibilidade da palavra, também nas frequências agudas.

Um exemplo do espaço de relação é aquele que um ator compartilha com os outros atores no palco que, por sua vez, se entrelaça com o espaço de relação dos atores com o público. Ou então, citando uma situação, que todos nós vivemos na idade escolar, de um espaço de relação com o professor que interroga e outro com os colegas que assistem. É evidente, nos dois exemplos citados, que a projeção prevalente da voz em direção a um ou a outro interlocutor coexiste com uma reação amplificadora do corpo a um espaço que compreende ambos. A propósito disso, é evidente que a ação de dirigir o olhar para onde se quer direcionar a voz não é suficiente e tenderá a fragmentar o âmbito de projeção em fatias espaciais muito reduzidas.

A falta de uma consciência espacial da ação vocal, como citado na experiência da auto-escuta, determina no sujeito falante uma ressonância quase exclusivamente cranial e um conseqüente senso de presença corpórea limitado à cabeça, além de uma emissão introvertida, que não ultrapassa os confins de uma autorreferência. Um fenômeno análogo se observa em quem, por ter uma consciência e uma familiaridade com os espaços performativos e relacionais, submete a própria prática vocal e uma contínua escuta julgadora e às vezes censuradora.

## **O espaço lógico-projetivo**

Outro espaço fundamental na dinâmica vocal e gestual é, sem dúvida, aquele que se

---

<sup>34</sup> Nota do tradutor: O termo refere-se ao “estudo das distâncias físicas que as pessoas estabelecem espontaneamente entre si no convívio social, e das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e os diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram” (HOUAISS).

denomina **lógico-projetivo**, ou “poiético”, ou seja, aquele determinado pela construção do discurso verbal, musical ou coreográfico. A complexidade das arquiteturas que compõem elementos simples, como palavra, som, gesto ou movimento, em sintaxe verbal, musical e coreográfica, de fato, envolve tempos e espaços de ações capazes de contê-las e representá-las. Para poder explicar uma frase composta de sujeito, verbo e complemento de objeto, construída em um tempo verbal do indicativo, deverei projetar um tempo e um espaço certamente mais limitados respeito àqueles necessários para fazer desenrolar uma fraseologia que se articula com principais e secundárias e em modos verbais como o **condicional** e o subjuntivo<sup>35</sup>. No caso do indicativo, de fato, a dimensão temporal é localizada, exclusivamente, no presente, no passado ou no futuro, enquanto, no caso do condicional e do conjuntivo, são colocadas, em relação dimensões espaciais diferentes<sup>36</sup>. Pensando na frase como um gesto vocal, possuidor de uma trajetória e um andamento determinados, no primeiro caso citado o espaço necessário para a realização da ação vocal será, em muito, inferior ao segundo. Além disso, o tempo de suspensão silenciosa, que permite a passagem da primária à secundária, continuará a registrar a permanência e o movimento do sujeito fonador no espaço lógico e na prática atorial, podendo também tornar-se espaço de criação interpretativa. A mesma coisa vale, obviamente, no que diz respeito à organização do discurso musical e coreográfico.

Não é por acaso que, quem não tem o hábito de articular o próprio raciocínio e, portanto, o próprio discurso verbal de forma hipotética ou condicional, encontre, frequentemente, dificuldade de manter a voz direcionada para frente e em movimento até o final da frase. É como se o corpo se fechasse antes do fim do discurso, porque não está acostumado a perceber a importância e a amplitude da tradução espacial que a lógica do elóquio comporta. A mesma falta de hábito implica a insuficiência de fôlego para se sustentar a emissão.

A pobreza do discurso verbal se traduz não apenas na impossibilidade do nosso pensamento de atravessar extratos profundos de significado, mas também em uma estreiteza espacial que, inconscientemente, o nosso corpo passa a sofrer.

## O espaço da história e o espaço do mito

Outros espaços que a dinâmica vocal continuamente atravessa são os da **história** e do **mito**, âmbitos sobremaneira significativos também na leitura do significado da extensão vocal. Entende-se por espaço da **história** aquele em que palavra, considerada sobretudo na sua peculiaridade verbal, age em uma dimensão do **logos**, não perturbada pelos afetos e emoções; quando nos movemos em um âmbito de narração, de argumentação, mas também da cotidianidade tranquila e de “bom tom”, a nossa gestualidade vocal e a nossa

35 Nota do tradutor: na Nomenclatura Gramatical Brasileira, diferentemente das Nomenclaturas Gramaticais Portuguesa e Italiana, não existe o “modo condicional”, que é então tratado como um tempo verbal do nosso indicativo e denominado “futuro do pretérito”. A respeito disso, vide CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Nova Gramática do português contemporâneo. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008. (p. 395).

36 Note-se esta diferença em duas frases como: “Saio de casa com o guarda-chuva” e “Se eu tivesse imaginado que choveria, eu teria saído de casa com o guarda-chuva”.

gestualidade *tout court*<sup>37</sup> mantêm-se em um recinto muito restrito e cada fuga deste é estigmatizada, desde a infância, em termos de “incivilidade”. Outra coisa ocorre quando o elóquio submete-se ao terremoto das emoções, das paixões e quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade, isto é, quando o “como se diz” é mais importante que “o que se diz”. Então o recinto gestual multiplica a sua amplitude e o *mutus* pode encontrar a sua representação<sup>38</sup>. As dinâmicas limitadas, da voz histórica, tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades.

Porém, a cada vez que nos aproximamos das Colunas de Hércules, entre o espaço da “história” e o espaço do “mito”, sente-se o perigo de se atravessar do primeiro para o segundo, frequentemente de forma assustadora. O dono segura apertada a coleira do cão, que deve frear a sua vontade e a sua necessidade de correr livremente. A voz, então, freia a sua corrida na terra insegura do paradoxo e, o grito, o lamento, o sussurro, estrangulam-se na garganta, não encontrando espaço suficiente para delinear expressar a própria trajetória. Mas se tornamos possível o acesso àquela área vocal de “perigo” – assim como acontece e deve acontecer no Teatro –, graças ao ampliar-se do gesto, o corpo alarga os próprios limites, aumenta a sua extensão e a sua capacidade de vibração.

## A paisagem vocal

Enfim, ainda compondo a complexidade e a convivência de todos os espaços até agora ilustrados, coloca-se aquele que gosto muito de chamar, em obséquio e em referimento à *Soundscape*<sup>39</sup> de Murray Schafer<sup>40</sup>, de paisagem vocal, ou seja, o grande espaço que declina, de modo pessoal e subjetivo, as peculiaridades do nosso modo de perceber e conceber a fisicidade do mundo, a relação, a lógica, o mito, o pleno, o vazio, o tempo. Um espaço feito dos nossos “curtos circuitos” mentais, das nossas associações imaginativas, da nossa memória, das nossas *reveries*<sup>41</sup>, da nossa “literatura” e da nossa “poesia”. É a realidade desse último espaço, que compreende e compõe todos os outros, sem, porém, homogeneizá-los, que determina a possibilidade e a verdade do nosso gesto vocal, sua amplitude, sua velocidade, a sua qualidade energética. Deve, de fato, ser o espaço aquele que funda o gesto vocal, e não o contrário, assim como o espaço deve subsistir e sobreviver à vida de cada gesto singular e permitir o nascimento de outros. Tudo isso torna-se evidente aos atores e cantores experientes, os quais, à semelhança da questão do tempo de execução vocal e musical, o gesto vocal pode percorrer espaços de diferentes dimensões, exatamente como um dançarino sabe como aumentar ou diminuir a trajetória do próprio gesto em um mesmo lapso temporal.

Concluindo, a polifonia dos espaços físicos, de relação, daqueles ligados à história,

---

37 Nota do tradutor: em francês, no original, com o significado de “simplesmente”, “sem que sejam necessários muitos esclarecimentos”.

38 A tal propósito, vide as considerações de Conrado Bologna em sua obra *Flatus vocis: antropologia e metafísica della voce*, com prefácio de P. Zumthor. Il Mulino, Bologna.

39 Nota do tradutor: em inglês, no original, com o significado de “paisagem sonora”.

40 R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi/Unicopli, Milano 1985.

41 Nota do tradutor: em francês, no original, com o significado de “fantasias”, “sonhos”.

ao mito e à “paisagem”, juntamente às conseqüentes relações corpóreas, às proxêmicas, às projeções vocais, determinam um campo de força sempre mutável e ativo, que garante ao sujeito fonador, seja em âmbito racional, emocional ou físico, uma presença e a uma escuta contínua e febril, sob a pena de impossibilitar ou tornar genérica a representação de si mesmo através da voz.